

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za komparativnu književnost

Zagreb, 17. rujna 2018.

**DVA MODELA HRVATSKOG ŽENSKOG PISMA:
IRENA VRKLJAN I DUBRAVKA UGREŠIĆ**

DIPLOMSKI RAD

Mentorice:

doc. dr. sc. Marina Protrka Štimec

doc. dr. sc. Maša Grdešić

Studentica:

Mirna Brođanac

Mojim roditeljima,
jer danas ne bih bila ovdje gdje jesam
da oni nisu, u presudnom trenutku života,
pobijedili strah od odlaska njihovog najslabijeg djeteta
u nepoznato i pustili me da slijedim svoj put.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	5
2. ŽENSKO PISMO I FEMINISTIČKA TEORIJA I KRITIKA.....	7
3. POIMANJE „ŽENSKOG PISMA“ U HRVATSKOJ ZNANOSTI O KNJIŽEVNOSTI I KNJIŽEVNOJ KRITICI.....	17
4. U PRVOM LICU JEDNINE: (ŽENSKA) AUTOBIOGRAFIJA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	24
5. PISANJE IRENE VRKLJAN: PARADIGMATSKI MODEL HRVATSKOG ŽENSKOG PISMA.....	28
5.1. Roman „Svila, škare“: autobiografija kao pobuna protiv malograđanskog odgoja.....	29
5.2. Žensko pismo: pravo na različitost.....	34
5.3. Odnosi unutar disfunkcionalne obitelji: Irena-majka-otac, Irena-Vera-Nada....	38
5.4. Kuhinja, soba, vlak – stalni motivi proze Irene Vrkljan.....	44
5.5. „Stajati na raskrižju biografije“: Irena Vrkljan: „Berlinski rukopis“.....	46
5.6. Život između dvije zemlje.....	47
5.7. Pisanje o sebi i drugima kao način rekonstrukcije identiteta.....	50
5.8. Obilježja postmodernizma: pitanje žanra – između putopisa i ispovjedne proze.....	52
5.8.1. Intertekstualnost i citatnost: tuđi tekstovi kao dio vlastitog teksta.....	54
5.9. Razgovor s autoricom.....	55
6. PISANJE DUBRAVKE UGREŠIĆ: PARODIJSKO-IRONIJSKI (RUBNI) MODEL HRVATSKOG ŽENSKOG PISMA.....	61
6.1. „Vještice iz Rija“: utjecaj ratnih zbivanja i nacionalizma na život i rad Dubravke Ugrešić.....	63
6.2. Egzil kao provodni motiv u odabranim romanima Dubravke Ugrešić.....	65
6.3. Postmodernizam i egzil – dekonstrukcija identiteta.....	69
6.4. Ministarstvo boli: potraga za identitetom pomoću kolektivnog sjećanja.....	71
6.4.1. Identitet i nacija u „Ministarstvu boli“.....	75
6.4.2. Primitivni Balkanci kao Drugi „kulturnih Europljana“.....	77

6.4.3. Tanja i Igor: sadomazohistički odnos kao pokušaj prevladavanja traume.....	79
6.5. „Muzej bezuvjetne predaje“: predodžba doma i domovine iz perspektive egzilanata.....	81
6.5.1. Egzilantski otpor prema stranom jeziku u „Muzeju bezuvjetne predaje“	82
6.5.2. Motivi fotografije i albuma u „Muzeju bezuvjetne predaje“.....	83
6.5.3. Intertekstualnost u „Muzeju bezuvjetne predaje“.....	84
7. IMA LI ŽENSKO PISMO BUDUĆNOST?.....	85
8. ZAKLJUČAK.....	88
9. LITERATURA.....	90
10. SAŽETAK.....	94
11. ZAHVALE.....	95

1. UVOD

Promotrimo li povijest iz ženske vizure, suočit ćemo se s činjenicom da su žene u svim sferama života bile daleko iza muškaraca. Takav njihov položaj uvjetovao je patrijarhalni sustav zasnovan na muškom ugledu, mišljenju i znanosti. U takvom sustavu na ženu se gleda kao na objekt, ono Drugo, manje vrijedno biće.

Književnost, očekivano, u tom smislu nije iznimka. Ženske književne povijesti u ranijim razdobljima gotovo nema. U počecima hrvatske književnosti žene su doživljavane isključivo kao muze koje svojom ljepotom i uzvišenošću inspiriraju velike pjesnike i pisce za nastajanje njihovih remek djela. Čak i taj prividno povlašten položaj divne muze dodjeljuje im već spomenutu podređenu funkciju objekta. One koju pjesnik promatra, na koju misli, koja ga potiče na stvaranje. Prije nego je potrebno da se žene *upišu na prazno mjesto*.¹

Daljnji povijesni razvoj hrvatske književnosti ženama posvećuje, kako tvrdi Lidija Dujić, najviše pozornosti u *prostoru recepcije književnog djela*.² Često se ističe da su upravo one zaslužne za stvaranje čitateljske publike te popularnost i održavanje kontinuiteta pojedinih žanrova, osobito romana, no to još uvijek nije dovoljno da bi se oslobodile podređenog položaja u društvu.

Nakon mnogo godina šutnje i prihvatanja takvog nepravdnog stanja, u ženama se s vremenom budi svijest o vlastitoj vrijednosti i one počinju pisati. U tom buđenju svijesti i određenog ženskog bunta pronalazimo temeljne razloge za pojavu feminističke kritike i ženskog pisma koje je uz nju usko vezano. O povezanosti feminističke kritike i ženskog pisma bit će govora u idućem dijelu ovoga rada.

Za sada nam se čini potrebnim citirati Slavicu Jakobović koja u svega dvije rečenice sažima svu problematiku neravnopravnih odnosa u patrijarhalnom društvenom sustavu te ističe nužnost postojanja ženskog pisanja, pisanja žene za ženu, što će osamdesetih godina dovesti do pojave ženskog pisma. Ona kaže: „RIJEČ ŽENE "uzimaju" da bi odgovorile Muškarcu, Njegovoj slici žene projiciranoj na povijesnom platnu patrijarhata, moćnom "natčovjeku" i njegovim falocentričkim kulturnim simbolizacijama i "uzimaju" je da bi ispisivale vlastitu putanju žudnje koju prepoznaju kao zatomljenu kroz povijest, da bi

¹ (Jakobović 1983: 5).

² (Dujić 2011: 15).

oslobodile imaginaciju vlastitoga spola, potiskivanu i žigosanu, od logocentričkoga uma kao bezumni prodor iracionalnog.“³

Iz navedenog citata vidljivo je da su žene svjesne kako će njihova borba za priznanje vlastite vrijednosti i talenta na književnom polju biti mukotrpna, ali je nužna.

U ovom će se radu pisati o pojmu i razvoju ženskog pisma u hrvatskoj književnosti, njegovim vezama s feminističkom kritikom i književnom stvaralaštvu dviju njegovih začetnica; Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić. Na primjeru njihovih romana „Svila, škare“, „Berlinski rukopis“, „Ministarstvo boli“ i „Muzej bezuvjetne predaje“ prikazat će se dva modela hrvatskog ženskog pisma; onaj Irene Vrkljan obilježen upotrebom autobiografskog i pseudoautobiografskog žanra i onaj Dubravke Ugrešić obilježen parodijom i ironijom, prepun postmodernističkih tehnika. Na samom kraju rada zapitat ćemo se o budućnosti ženskog pisma.

³ (Jakobović 1983: 4).

2. ŽENSKO PISMO I FEMINISTIČKA TEORIJA I KRITIKA

Akademsko bavljenje ženskim pismom nije moguće bez govora o feminističkoj teoriji i kritici za koju je takav specifičan oblik literarnog izražavanja usko vezan. Cilj ovog poglavlja je dati kratak povijesni pregled razvoja feminističke teorije i kritike, fokusirajući se pri tome na njihove dvije glavne kritičke struje; angloameričku i francusku. Ove se dvije struje u mnogočemu razlikuju jedna od druge, ali njihove međusobne razlike o kojima će se govoriti tijekom ovoga poglavlja nipošto ne umanjuju jednaku vrijednost obaju struja za razvoj feminističkog pokreta.

Osim o razlikama između dva spomenuta tipa feminističke kritike, unutar ovoga poglavlja bit će riječi i o teorijskim promjenama koje se odvijaju pod utjecajem rodne teorije. Angloameričke i francuske feminističke teoretičarke prve posvećuju pozornost posebnostima ženskog pisanja, što nas kasnije dovodi do formiranja žanra ženskog pisma. Angloameričke feminističke kritičarke svjesne su ženske „Drugosti“ koja je prisutna u društvu, stoga su njihova kritička čitanja prožeta sociološkim terminima.

Spomenutu „Drugost“ srpska teoretičarka Jasmina Lukić u svom tekstu „Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama“ smatra posebnim obilježjem književnosti, što za posljedicu ima inzistiranje na rodnim razlikama i proučavanje tih razlika te upisivanje istih u tekst.⁴ U tom inzistiranju i opisivanju ona vidi glavnu poveznicu između feminističke kritike i rodnih teorija.

Da se vratimo na angloameričke feminističke kritičarke. Glavni predmet njihovog teoretskog i kritičkog proučavanja su unutartekstualne i izvantekstualne pozicije žena. U svojim sociološkim kritičkim čitanjima primarni interes pokazuju za perspektivu čitateljice tzv. „visoke literature“ i prezentaciju ženskih književnih likova unutar pojedinih djela.⁵

Posebnu važnost unutar angloameričke feminističke kritike ima knjiga „Sexual Politics“ (1969., 1971.) autorice Kate Millett.

⁴ (Lukić 2003: 67–68).

⁵ (*ibid.*).

Njezino subverzivno čitanje književnih tekstova donijelo je temeljne smjernice feminističke književne kritike i omogućilo njezin daljnji razvoj. U svom revolucionarnom djelu Kate Millett ruši autoritet autora u korist specifične pozicije čitateljice. Žena čitateljica sada ima pravo upisivati vlastitu interpretaciju u književni tekst i na taj način aktivno sudjelovati u procesu nastajanja književnog djela. Tako Millett ukazuje na mehanizme spolne politike, tj. „procesa pomoću kojeg vladajući spol nastoji zadržati i proširiti svoju moć nad podređenim spolom“.⁶ Analizirajući mahom djela muških autora i izbjegavajući spominjanje svojih prethodnica (Mary Ellmann, Simone de Beauvoir, Katharine M. Rogers), ona vlastito pisanje koristi kao oruđe za postizanje jednog, prvenstveno političkog cilja, a to je razotkrivanje spolne politike. Millett i Firestone među prvima u svojim radovima govore o razlici između spola kao biološke kategorije i roda kao kulturnog konstrukta na čijim se zasadama temelje rodne uloge u patrijarhalnom društvenom sustavu.

Najveća razlika između Kate Millett i kasnijih feminističkih teoretičarki očituje se u činjenici da ona bez imalo dvojbe odbacuje Freudove teze. Psihoanalitičku teoriju smatra „jednom od operativnih metoda spolne politike jer sve vrste ponašanja svodi na urođene karakteristike“.⁷ Ostale kritičarke ne slijede njezin pristup. Mary Ellmann 1969. objavljuje knjigu „Thinking About Women“. Predmet njezina profesionalnog interesa u ovoj knjizi je prezentacija ženskih likova u odabranim književnim djelima i određeni stereotipi koji se tijekom iste pojavljuju. Oni joj služe kako bi se njima poigrala i pretvorila ih u sredstvo za postizanje važnog političkog cilja, stvaranja *kritike predodžbi žena*.⁸

Spomenuti termin obuhvaća kritiku patrijarhata utemeljenog na seksualnim analogijama. Te su analogije glavni razlog zbog kojeg u društvu postoje stereotipi, a u književnosti se stvaraju stereotipni likovi, najuočljiviji u manjkavoj podjeli na dvije *nepopravljive figure; Vješticu i Rospiju*.⁹

Svojom knjigom „Psychoanalysis and Feminism“ (1974.) Juliet Mitchell se odmiče od pristupa Kate Millett uključivanjem freudovske teorije u feminističku kritiku. Teoretičarke se posvećuju interpretativnim analizama djela koja su napisale književnice.

⁶ (Moi 2007: 47).

⁷ (*ibid.*).

⁸ (*ibid.*: 54).

⁹ (*ibid.*: 570).

Sputane ograničenošću metodologije, one predlažu redefiniranje primarnog zadatka feminističke kritike. Žele ga proširiti. Tvrdе da će se usredotočiti na proučavanja sveukupnog ženskog stvaralaštva s ciljem uočavanja posebnih obilježja ženskog načina pisanja. Sa širenjem područja proučavanja dolazi do promjena, odnosno proširenja i na području metodologije. U upotrebu ulazi pojam „ginokritika“. Prva ga spominje Elaine Showalter podrazumijevajući pod njim cjelokupno žensko književno stvaralaštvo i njegovu kritiku. Formiranjem „ginokritike“ spisateljice dobivaju kritičku disciplinu unutar koje će njihova dotad marginalizirana djela biti pažljivo proučavana, što za njih znači legitimno priznanje osobnih spisateljskih umijeća te novo, pravednije vrednovanje djela.

Elaine Showalter se unutar ginokritike fokusira na bavljenje obilježjima (potisnute) ženske kulture u patrijarhalnom društvenom sustavu. Ženska kultura podrazumijeva i žensku povijest, a onda naravno i žensku književnu povijest. Ginokritičarke prve skreću pozornost na postojanje tradicije ženskog pisanja koja je u patrijarhatu bila sustavno ignorirana i nepravedno nepriznata. One se trude upravo takva djela „izvaditi iz tmine“, posvetiti im pažnju i izboriti se za to da im javnost unutar koje djeluju prizna vrijednost.

Ženska književna tradicija kao pokazatelj postojanja ženske povijesti tema je triju važnih djela feminističke kritike objavljenih sedamdesetih godina prošlog stoljeća. To su kronološkim redom: „Literary Women: The Great Writers“ (1976.) Ellen Moers, „A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing“ (1977.) Elaine Showalter i „The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination“ (1979.) Sandre Gilbert i Susan Gubar. Sve autorice naglašavaju nužnost promjena u odnosima moći između spolova unutar društvenog sustava i smatraju biologizam irelevantnim za žensku književnu produkciju.

Ellen Moers inzistira na promatranju žena kao zasebne skupine s ciljem odlučnog i svrsishodnog suprotstavljanja patrijarhalnim mehanizmima muške dominacije: „patrijarhat žene svrstava u opću kategoriju *čovjek* te ih na taj način ušutkuje.“¹⁰ Nadovezujući se na navedenu tezu, ona uspjeh borbe protiv ograničavajućeg i obezvrjeđujućeg vrijednosnog sustava vidi u: „oslobađanju ženske književne povijesti od okova falocentrične književne povijesti“¹¹, jasnije rečeno u stvaranju isključivo ženske književne povijesti s pripadajućom

¹⁰ (*ibid.*: 81).

¹¹ (*ibid.*:83)

metodologijom. Ženska književna povijest tada više ne bi bila subkulturni dio muške kulture, nego relevantna povijesna i kulturna činjenica.

Njezin rad i djelo svojim osvještavanjem povezanosti između povijesti žena i povijesti književnosti predstavlja za feminističku teoriju i kritiku, ali i za društvo kao takvo, značajan razvojni napredak.

Elaine Showalter u svom djelu „A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing“ pozornost posvećuje razvoju engleskog romana od sestara Brönte do sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Njihova su danas kanonska djela prema njezinim tvrdnjama dio „podčinjene književnosti.“ Ona ih pokušava, metaforički rečeno, oteti zaboravu. Osim poznatih, spomenuta autorica skreće pozornost i na neka, u vrijeme njenog proučavanja i objavljivanja stručnih, znanstvenih radova, potpuno nepoznata djela (podčinjene) ženske romaneskne književnosti. Podčinjenu književnost Showalter dijeli na tri faze: „fazu imitacije, fazu pobune i fazu samootkrića“. ¹² Govoreći o tadašnjoj ženskoj književnoj produkciji, ista kritičarka razlikuje „Ženstvenu, Feminističku i Žensku fazu“. ¹³

Važno je napomenuti kako se stavovi što ih o ženskoj književnoj povijesti zauzimaju Moers i Showalter međusobno znatno razlikuju. Dok Moers, kako je već rečeno, smatra da opća povijest i ženska književna povijest međusobno ovise jedna o drugoj, Showalter tvrdi: „S obzirom na to vječno prekidanje, kao i mržnju prema sebi koja je spisateljice otuđila od osjećaja kolektivnog identiteta, ne čini se mogućim govoriti o pokretu“. ¹⁴ Drugim riječima, ona smatra nužnim stalno zapisivanje svojih drugačijih verzija ženske književne povijesti od strane književnica kako bi tim postupkom nadoknadile nepostojanje zajedničke književne povijesti žena, ljudskih bića obilježenih drugošću.

Osim „A Literature of Their Own“, Elaine Showalter objavljuje još jedno djelo bitno za razvoj angloameričke feminističke kritike. Njezina „Feministička kritika u divljini“, dovodi u pitanje sve pristupe feminističke kritike, počevši od biološkog. Biološka feministička kritika počiva na čvrstom uvjerenju u povezanost tijela i teksta. Kritičarka o čijem djelu upravo govorimo svjesna je čestog utjecaja razlike između spolova na nastanak određenog teksta.

¹² (*ibid.*: 84).

¹³ (*ibid.*)

¹⁴ (*ibid.*: 83).

Citira svoje kolegice, teoretičarke koje smatraju da: „žensko pismo proističe iz tijela, da je naša spolna različitost izvor našeg pisanja“.¹⁵

Jezične razlike između žena i muškaraca temelj su lingvističke struje feminističke kritike. Unutar te struje dolazi do najvećeg neslaganja između teoretičarki jer neke od njih potpuno odbacuju akademski stil izražavanja, a druge ga smatraju prihvatljivim. Showalter smatra da je formiranje i definiranje ženskog jezika nemoguće jer ne postoji *genderlect* kojim govore žene i koji se bitno razlikuje od dominantnog muškog načina jezičnog izražavanja.¹⁶

Psihoanalitička feministička kritika fokusirana je na psihi autora. Proučava „odnos između spola i kreativnog procesa“.¹⁷ Lingvistički i biološki pristup dio su njenog teorijskog aparata jer svaki autor ili autorica posjeduje vlastite biološke karakteristike te specifičan način jezičnog izražavanja. Ovakav pristup, vodeći se freudovskom i lakanovskom teorijom, u kastraciji pronalazi „totalnu metaforu ženske književne i jezične uskraćenosti“.¹⁸

Kulturološka feministička kritika bavi se specifičnim oblicima ženske kulture unutar pojedinih društvenih sustava te književnošću koja se ondje razvila. Presudnu važnost unutar feminističke kritike imaju pitanja koja se tiču nacionalnih identiteta, rasa i ostalih čimbenika koji mogu utjecati na razvoj ženske kulture i književnosti, na njihove odnose s drugima koji su također pripadnici određenog društvenog sustava te na njihovu vlastitu (žensku) percepciju spolnosti i svoga tijela. Svi ovi različiti čimbenici zahtijevaju od žena povezanost u različitosti, što postaje temeljem za „formiranje kolektivnog iskustva unutar jedne cjeline“.¹⁹

Sandra Gilbert i Susan Gubar u svom djelu „The Madwoman in the Attic“ interpretiraju djela devetnaestostoljetnih književnica. Uspostavljaju „novu ambicioznu teoriju ženske književne kreativnosti“.²⁰ Zaokuplja ih pitanje ženske prisutnosti u društvu u kojem su književnost i pisanje dopušteni samo muškarcima. Bave se ženskom kreativnošću i načinima njezinog očitovanja u društvu u kojem se pojam ženstvenosti definira sukladno muškoj

¹⁵ (Galović Cupać, pregled 1.5.2018.)

¹⁶ (*ibid.*)

¹⁷ (*ibid.*)

¹⁸ (*ibid.*)

¹⁹ (*ibid.*)

²⁰ (Moi, op. cit. (bilj. 4), str. 85.)

percepciji istog. Žene su isključene iz književnih krugova i tako im je proizveden „strah od autorstva“. S obzirom na to da su doživljavane kao drugotne, ne začuđuje činjenica da se i same smatraju nesposobnima za bilo kakvu vrstu literarnog djelovanja te se stoga niti ne usuđuju među muškim autorima potražiti svoga književnoga prethodnika čiji autoritet mogu srušiti.

Žene su u patrijarhatu, kao što smo već rekli, podređene muškarcima i u službi su ispunjavanja njihovih fantazija. Nemaju pravo glasa i izražavanja vlastitog mišljenja pa se, u skladu s tim, ne mogu ni zapitati koliko se njihova predodžba vlastite ženstvenosti razlikuje od, nametnute im, muške. U „Luđakinji u potkrovlju“ autorice imaju cilj podariti ženama njihovo pravo glasa, osloboditi ih nametnute šutljivosti i pokornosti vidljive u čestom skrivanju iza muških pseudonima pri pisanju i objavi njihovih djela. Odlučile su: “reći svu istinu, ali reći je iskosa”.²¹ To čine tako da isprva pristaju na pravila patrijarhalnog društva kako bi ih zatim različitim književnim postupcima u tekstu mogle potkopati. Njihova istina je iskrivljena, ali baš zato autorice mogu ustvrditi sljedeće: „ženski je glas dvoličan, no ipak istinit, te istinski ženski glas”.²²

U romanima koje Gilbert i Gubar proučavaju česta je figura luđakinje jer jedino oni koji su u neskladu s društvom i njegovim pravilima, koji vrludaju između stvarnosti i fikcije mogu nesmetano iskazati svoj bijes.

Lik luđakinje je figura u kojoj devetnaestostoljetne autorice mogu sabrati svu rascjepkanost svoga ženskog identiteta. Ona ne mora biti u skladu s muškim reprezentacijama ženskog ideala prisutnog u liku žene anđela, ali neće biti ni ona druga krajnost – žena čudovište. Luđakinja je „ona između“ koja se na specifičan način bori da se njen krik čuje.

Gilbert i Gubar uvode pojam „ženska shizofrenija autorstva”²³ i smatraju da se taj trend nastavlja i u ženskoj književnosti dvadesetog stoljeća. Autorice se podređuju muškim prohtjevima i nastoje biti šutljive, ljubazne i tihe, a onda u tekstu svoj glas prepuštaju bijesnoj luđakinji koja sve dekonstruira, buni se protiv očekivanja i čini vidljivima sve njihove tjeskobe. Moja vidi problem u spomenutom izjednačavanju glasa luđakinje s glasom autorice o

²¹ (*ibid.*: 88).

²² (*ibid.*: 89).

²³ (*ibid.*).

kojemu su Gilbert i Gubar govorile kao osobito važnoj činjenici. Ne sviđa joj se ni spoznaja da one vide pozitivan znak borbe protiv ugnjetavanja isključivo u buntovnom gnjevu te da isti smatraju jedinim relevantnim pokazateljem „feminističke osviještenosti“.²⁴

Konstrukcija jedinstvene ženske povijesti, temeljni cilj angloameričke feminističke kritike sedamdesetih godina prošlog stoljeća, bila je jedini način rušenja isključivo falocentričnog kanona i početak zaslužene afirmacije autorica. Danas nam se, u liberalnim društvima, takve ideje, inicijative i potrebe mogu činiti preradikalnima, ali trebamo biti upoznati s tadašnjim povijesnim stanjem i prema njemu određivati njihov značaj za razvoj modernog društva.

Francuski feminizam počeo se razvijati 1968. godine. Tada je osnovana prva francuska ženska grupa „Psihoanaliza i politika“. Pripadnice iste grupe osnivaju i prvu žensku izdavačku kuću „Des femmes“. U odnosu francuskih feminističkih teoretičarki i kritičarki prema psihoanalizi očituje se prva od mnogih razlika između dva smjera feminističke kritike. U nastavku poglavlja fokusirat ćemo se na temeljna obilježja francuske feminističke kritike i vidjeti koliko se razlikuju od obilježja angloameričkog feminizma o kojem smo pisali. Najznačajnije francuske feminističke kritičarke su Hélène Cixous i Luce Irigaray. One se od svojih angloameričkih kolegica razlikuju i po stavovima i po načinu pisanja. Francuske feminističke kritičarke preferiraju akademski stil pismenog izražavanja i psihoanalizu smatraju vrijednim oruđem za postizanje svojih ciljeva, što se vidi i u njihovim tekstovima.

Cixous žensko pismo doživljava kao proizvod specifičnog iskustva. Ona potiče autorice da u tekstovima opisuju sebe, da bez ustručavanja govore o vlastitom iskustvu bivanja ženom. Za nju je „žensko pismo transgresija, narušavanje pravila, ono je antiinstitucionalno, oslobađajuće, heterogeno“.²⁵ Njeni tekstovi su nekonvencionalni, što je u skladu s netom iznesenom vizijom ženskog pisma. Teoriju i analizu ova autorica smatra oruđima patrijarhalne ideologije čija će upotreba sasvim sigurno dovesti do služenja binarnim oprekama protiv kojih se žestoko buni. Njen bunt protiv binarnih opreka svoje korijene ima u poststrukturalističkoj teoriji Jacquesa Derridaa prema čijim se stavovima „značenje (označivanje) ne proizvodi u statičnoj zatvorenosti binarne opreke“.²⁶ Za razliku od

²⁴ (*ibid.*: 92).

²⁵ Lukić, op. cit. (bilj. 1), str. 74

²⁶ (*ibid.*: 150).

angloameričkih feminističkih kritičarki koje prvo pristaju na binarne opreke, a onda ih u tekstu, svaka na svoj način, dekonstruiraju, Cixous ne želi koristiti jezik patrijarhata ni u kojem slučaju. Ona će ga radije srušiti. Iz tog razloga, polazeći od Derridaovog *différance*, „slobodne igre označitelja“²⁷, kreira novi način pismenog jezičnog izražavanja nazvan *écriture féminine*.

To je, prema njenim riječima, posebna vrsta pisma neovisna o autorovom spolu. Razrađujući dalje ovu tezu, Helene Cixous objašnjava: „to što je potpisan ženskim imenom, tekst ne čini nužno ženstvenim“.²⁸ Svjesna je ženske sklonosti takvom načinu pisanja, ali je istovremeno duboko uvjeren u istinitu činjenicu da žensko pismo nije rezervirano samo za žene. Tragove ženskog pisma Cixous uočava u djelima Jeana Geneta.²⁹ Ona smatra da kreativnost koju nam jezik omogućava trebamo iskoristiti za pisanje ženskih aktivističkih tekstova. Takvo pisanje smatra „revolucionarnom aktivnošću“.³⁰ Njezin je jezik subverzivan, nejasan i protivan logičkoj strukturi jezika jer jedino takav može služiti kao sveopća metafora za njezin bunt. U ženskom pisanju ona vidi „nastavljanje glasanja koje izvire iz najdubljih slojeva (njezine) psihe i nastavlja se sve do iskonskog glasa Majke“.³¹

Ista autorica u „Smijehu meduze“ (1975.) uvodi mitološki arhetip Meduze kao lika koji utjelovljuje sve značajke ženskog pisanja. Žensko pisanje treba propagirati kršenje tradicionalnih društvenih uloga jer one stavljaju ženu u podređen položaj i čine ju slabom, oduzimaju joj glas. Takvo pisanje mora zahtijevati prihvaćanje različitosti. Lik Meduze, poput ženskog pisanja, istovremeno privlači pozornost, ali i plaši muškarce koji su naviknuti na činjenicu da je književnost područje rezervirano samo za njih.

U „Smijehu meduze“ po prvi se put u povijesti seksualnost povezuje s tekstualnošću i zbog toga je to djelo osobito važno. Helene Cixous uspoređuje žensko pisanje sa samozadovoljavanjem. Žene pišu u tajnosti. Njihovo pisanje je sredstvo otpora muškoj političnosti i simbol pobune. Nakon početnog ublažavanja napetosti pomoću pisanja, javlja se

²⁷ (*ibid.*).

²⁸ (*ibid.*: 154).

²⁹ (usp. Lukić, op. cit. (bilj. 1), str. 73

³⁰ (*ibid.*).

³¹ (Moi, op. cit. (bilj. 4), str. 160

grižnja savjesti zbog užitka u pobuni. U tom užitku Cixous vidi poveznicu između ženskog pisanja i orgazma. Ona smatra da je pisanje čin koji počinje od najranije faze ljudskog razvoja i prema tome može povezati sve one koje pišu, kako ona kaže, *potaknute majčinim mlijekom* u snažan, borben i nerazdvojiv kolektiv aktivistica u borbi da se ženski glas čuje i uvaži.

Godine 1974. Luce Irigaray u svom djelu „*Speculum de l'autre femme*“ psihoanalitičkoj teoriji odaje priznanje smatrajući je važnim oruđem. U tome se potpuno „razlikuje od začetnice angloameričke feminističke kritike Kate Millet koja je, kao što smo već spomenuli, psihoanalizu radikalno odbacivala ili je smatrala beskorisnom i reakcionarnom teorijom“.³² „*Speculum...*“ je prepun citata i bibliografskih podataka te mnogostruko simboličan u čemu se vidi utjecaj Lacanove „*École freudienne*“ koju je autorica polazila. Simbolizam ovog djela u velikoj mjeri posvećenog proučavanju fenomena *ženstvenosti* očituje se i u ustrojstvu poglavlja koje ima oblik vagine. Za nju je ženstvenost polimorfna i fluktuirajuća jer ženski spol nije jedinstven, pa je onda i „*jouissance* stoga mnogostruka, neujedinjena, beskrajna“.³³ Takva predodžba bitno se razlikuje od Freudove koji, slijedeći zahtjeve patrijarhata, ženu svodi na „specifično Drugo, odnosno odsustvo ili negaciju muške norme“.³⁴ Veći dio knjige „*Speculum de l'autre femme*“ svodi se upravo na mijenjanje predodžbe o ženama i ženstvenosti pomoću kritiziranja Freudovih teza.

Irigaray, baš kao i Cixous, želi „osloboditi jezik svih racionalnih diskurzivnih ograničenja i pustiti ga da samo teče kako bi se omogućilo iskazivanje ženske pluralnosti“.³⁵ Kako bi ostvarila navedeni cilj, uvodi pojam *parler-femme* kao „točku integracije ženskog glasa u jezik kroz drugačiji način artikulacije ženske i muške žudnje u njemu“.³⁶ Moć doživljava kao „mušku opresiju“.³⁷ Toril Moi u toj činjenici pronalazi glavni razlog za propitivanje ispravnosti stavova Luce Irigaray.

³² (*ibid.*: 180).

³³ (*ibid.*: 199).

³⁴ (*ibid.*: 184).

³⁵ (Lukić, loc. cit. (bilj. 24)

³⁶ (*ibid.*).

³⁷ Moi,op.cit. (bilj.4),str.204

Lingvistica Julia Kristeva, koristeći teoriju teksta kao svoj analitički alat, pozornost posvećuje seksizmu u jeziku. Za razliku od Irigaray, Kristeva smatra da pripadnici obaju spolova proizvode isti jezik koji služi različitim društvenim, posebice političkim ciljevima. Za nju je ženska bit također fluktuirajuća, neuhvatljiva i nije ju moguće „ukalupiti“, odnosno definirati. Neuhvatljivost ženske biti ova teoretičarka dovodi u vezu s pojmom *intertekstualne proizvodnje značenja*.³⁸ Ona ženu promatra i doživljava kao posebno biće pa zaključuje kako žena u svojoj biti nosi: „sve ono što se ne može reprezentirati, ono što se ne izgovara, ono što ostaje izvan imenovanja i ideologija“.³⁹ Takva percepcija žena na pojam *ženstvenosti* gleda kao na trend nametnut od strane pripadnika patrijarhata koji u sebi sadrži očekivanje da žena prilagodi svoj fizički izgled, ponašanje i mišljenje muškoj predodžbi o ženskoj ljepoti, inteligenciji i vrijednosti. Kristeva stoga razumijevanje toga pojma smatra kompliciranim, u neku ruku, čak i suvišnim. Svoje mišljenje objašnjava rečenicom: „Dajem prednost razumijevanju ženstvenosti koje bi uključivalo onoliko *ženstvenih* koliko ima žena“.⁴⁰

Sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća angloamerička i francuska feministička kritika dolaze u doticaj jedna s drugom. Međusobno se nadovezuju, nadopunjuju i počinju ići u istom smjeru te utjecati jedna na drugu. Krajem osamdesetih u središte zanimanja feminističke teorije i kritike dolazi pojam spola čija se stabilnost dovodi u pitanje. Teoretičarke Judith Butler, Elizabeth Grosz i Rosi Braidotti, pozivajući se na francusku poststrukturalističku teoriju, tvrde da se „spolno i rodno iskustvo, kao i sva druga naša znanja i iskustva, oblikuju kroz diskurzivnu praksu“.⁴¹ Teze Julije Kristeve o nemogućnosti definiranja žene dobivaju kasnije svoju potvrdu u izjavi Diane Fros koja glasi: „Bilo kakav pokušaj reprezentacije žena je neuspješan i nevjerodostojan jer nameće homogenost i briše ženske razlike.“⁴²

³⁸ (*ibid.*: 217).

³⁹ (*ibid.*: 224).

⁴⁰ (*ibid.*: 232).

⁴¹ Lukić, op. cit. (bilj. 1), str. 72

⁴² Moi, op. cit. (bilj. 4), str. 244

Knjiga „Nevolje s rodom“ Judith Butler iz 1990. godine svojevrsan je manifest nadolazećih preokreta unutar rodne teorije. Butler odgovorno i nepokolebljivo tvrdi da je spol društveni konstrukt baš kao i rod. Tom tezom započinje ženska društvena, kulturna i povijesna revolucija koja još uvijek traje, a u sebi podrazumijeva borbu za slobodu utemeljenu na dokazivanju činjenice da u ovom zatvorenom društvu svi konstativi kad ih povežemo s izvedbom roda koji je uvijek performativan i sami razotkrivaju svoju performativnu prirodu.

U nastavku ovog diplomskog rada govorit će se poimanju i razvoju „književnog žanra“ ženskog pisma u hrvatskoj znanosti o književnosti i pripadajućoj joj kritici, vodeći računa o svim njegovim obilježjima i posebnostima. Feministička teorija i kritika poslužiti će kao teorijsko oruđe pri daljnjim interpretativnim analizama odabranih romana dviju začetnica hrvatskog ženskog pisma čiji su naslovi navedeni u „Uvodu“. Poglavlje o njoj predstavlja svojevrsnu pozadinu središnjeg dijela rada.

3. POIMANJE „ŽENSKOG PISMA“ U HRVATSKOJ ZNANOSTI O KNJIŽEVNOSTI I KNJIŽEVNOJ KRITICI

Žensko pismo se u hrvatskoj književnosti javlja osamdesetih godina prošlog stoljeća. Prethodnicom tog žanra smatra se Sunčana Škrinjaric u čijim djelima Andrea Zlatar uočava „model mekanog autobiografskog ženskog pisma“⁴³, a Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić se, uz Slavenku Drakulić, smatraju njegovim najznačajnijim predstavnicama.

Žensko pismo za sveučilišnog profesora i književnog teoretičara Krešimira Nemeca predstavlja istovremeno i “sredstvo u borbi za novi poredak i novi identitet ‘ženskosti’ i znak nove kreativnosti, probuđene samosvijesti i želje za samopotvrdom”.⁴⁴ Oko ženske borbe za ravnopravnošću na svim poljima u većini se zemalja svijeta još i danas „lome koplja“. Hrvatska književnost i pripadajuća joj kritika, dakako, u tom slučaju nisu izuzetak. U poglavlju koje slijedi pokušat ćemo dati precizan, točan i jasan kronološki uvid u raznolikost shvaćanja ženskog pisma, iskreno ističući problematičnost teza pojedinih kritičara.

⁴³ (Zlatar 2004: 80).

⁴⁴ (Nemec 2003: 334).

Krenut ćemo od tekstova autorica koje se kritički osvrću na promjene što prate razvoj ženskog pisma od osamdesetih pa sve do dvijetisućitih godina. U drugom dijelu poglavlja osvrnut ćemo se na tekstove autora koji potpuno odbacuju žensko pismo, negiraju njegovo postojanje i smisao smatrajući ga nevažnim književnim terminom čiji se temelji ruše čim se u obzir uzme navodna bespolnost umjetnosti.

Važno je napomenuti da većina autorica pojam ženskog pisma ostavlja u navodnicima ili ga ispisuje kurzivom, dajući tako do znanja da su kao i svi ostali renomirani znanstvenici oprezne pri upotrebi pojma koji unutar književne teorije još uvijek izaziva brojne polemike.

Andrea Zlatar u članku „Tko nasljeđuje *žensko pismo*? Poetika različitosti suvremene hrvatske produkcije: Irena Vrkljan i Daša Drndić“ ženskim spisateljicama suprotstavlja „muške autore“ i pita se: „Zašto su književnice potisnute u hrvatskoj književnoj produkciji?“⁴⁵ Suprotstavljanjem spolova Zlatar želi pokazati da i u književnim krugovima postoji spolna diskriminacija. Marginalna pozicija ženskih autorica dovodi, prema Zlatar, do „izolacije poetičkog modela“.⁴⁶ Zbog te izolacije danas ne postoji model koji bi suvremene književnice mogle naslijediti, zbog čega su u hrvatskoj književnosti prisutne mnoge nezavisne poetike. Ta nezavisnost i raznolikost poetika ne mora nužno imati negativan predznak, može se shvatiti i kao književna posebnost i bogatstvo. Ipak, Zlatar smatra da do spomenute raznolikosti dolazi zahvaljujući „nedostatku zajedničkoga literarnog i identifikacijskog ključa“.⁴⁷ Nedostatak je za nju svojevrsni pokazatelj nedostajanja hrvatskog ženskog pisma. Ne može se tvrditi da je to u potpunosti točno jer kasnije spominjući najvažniji trolist hrvatskog ženskog pisma, Irenu Vrkljan, Dubravku Ugrešić i Slavenku Drakulić, kazuje kako su njihova zajednička poveznica bili spol, javna društvena aktivnost i izdavanje knjiga tijekom istog vremenskog razdoblja. Zlatar vidi velik problem u činjenici da mlađe generacije hrvatskih književnica znaju vrlo malo o životu i radu svojih prethodnica, pa stoga ne mogu u njima gledati ni vrijedne uzore. Krivcem za takvu situaciju ona smatra homoerotsku književnu scenu koja ženu konstantno drži na margini.

Jasmina Lukić u članku „Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama“ žensku marginalnu poziciju vidi kao posljedicu utjecaja nacionalizma i želje za „lojalnošću

⁴⁵ (Zlatar 2004: 83).

⁴⁶ (*ibid.*: 84).

⁴⁷ (Zlatar 2003: 83).

novim državama te promocijom njihovih političkih sustava“.⁴⁸ Iz tog razloga ona za nju nije toliko problematična, dapače, smatra da im upravo njihova marginalizacija i nepodlijevanje nacionalizmu priskrbljuje „veći značaj od glavnih kulturnih i književnih tokova“⁴⁹ u tom naopakom, ratom opterećenom vremenu. Žensko iskustvo ostaje aktualna književna tema, ali se u takvom osjetljivom trenutku prilagođava ratnom kontekstu, što dovodi do česte upotrebe autobiografskog i pseudoautobiografskog žanra te do eksperimentiranja sa žanrovskim formama. U tom povijesnom trenutku ženska književna produkcija očekivano je slabija.⁵⁰

Devedesete su godine vrijeme vraćanja patrijarhatu, pa su stoga „ženski disonantni glasovi neprihvatljivi“.⁵¹ Žensko pismo je pismo pobune i dekonstrukcije patrijarhata i kao takvo ne može imati snažan odjek u devedesetim godinama, ali one zato donose drugi oblik⁵² ženskog pisanja i novi pravac u kojem se kreću osviještene autorice. Dolazi do velike popularnosti *chick lit* proze kod široke mase čitatelja. Kao mane takve proze Lukić navodi „nedostatak subverzivnosti i često zapadanje u „klopku tradicionalnih rodni uloga“⁵³. *Chick lit* proza zbog svoje je popularnosti, tvrdi autorica članka, često bila netočno shvaćana kao „reprezentativni model ženske književnosti“.⁵⁴ Jasmina Lukić zaključuje kako se o devedesetima ima još puno toga za reći, smatra da nova generacija književnica to i čini te izražava nadu da će u tome još dugo ustrajati.

U sklopu ovoga poglavlja važno je obratiti pozornost i na jedan događaj koji je usko vezan uz percepciju ženskog pisma u hrvatskoj književnoj kritici. To je tribina „Višeglasne gošće“ održana u prosincu 2003. godine povodom obilježavanja dvadesete obljetnice izdanja zbornika „Žensko pismo“ izašlog u časopisu „Republika“, broj 11/12. 1983. godine. Na toj tribini brojne su izlagačice izrazile svoje stručne, znanstvene, ali i osobne stavove o ženskom pismu. Cilj tribine bio je redefinirati žensko pismo te promotriti i propitati njegov položaj tada, uzimajući u obzir sadašnji trenutak, to jest dvadesetogodišnji odmak.

⁴⁸ Lukić, op. cit. (bilj. 1), str. 79

⁴⁹ (*ibid.*)

⁵⁰ (*ibid.*)

⁵¹ (*ibid.*: 78).

⁵² (*ibid.*)

⁵³ (*ibid.*)

⁵⁴ (*ibid.*: 80).

Helena Štimac Radin na tribini ističe važnost tog broja časopisa koji donosi prvu javnu legitimaciju ženskog pisma, usprkos negodovanju pojedinih tadašnjih feministkinja i književnica. Ona se odgovorno poziva na činjenicu da „je taj termin, bez obzira na to prihvaća li ga se ili ne, i kolika je uistinu njegova književnoteorijska težina, zaživio i da je danas u općedruštvenoj uporabi“.⁵⁵ Vodeći se navedenom tvrdnjom, Štimac Radin nastavlja govoreći o ženskom iskustvu kao čimbeniku koji ga pretvara u *pismo razlike*. Naglašava kako se upravo zbog tog iskustva legitimnost ženskog pisma ne može osporiti.

Ljiljana Ina Gjurgjan također u ženskom pismu vidi *pismo razlike* i to oprimjeruje ističući subverzivnost romana „Svila, škare“ Irene Vrkljan u kojem autorica na specifičan način pokušava dekonstruirati do tada izrazito falocentričan žanr *Bildungsromana*. Grgin na književnost primjenjuje definirane razlike između spola kao biološke kategorije i roda kao društvenog konstrukta pa tvrdi: „Ženska književnost je ona koja je *gendered* kao ženska, gdje je rodnost ženska, gdje su vrijednosti, ideologemi i način razmišljanja tipični za ženski rakurs, a nije nešto automatski ženska književnost samo zato što je to napisala žena.“⁵⁶

Jasenska Kordnja potvrđuje teze o ženskom iskustvu kao temelju na kojemu se razvija žensko pismo u hrvatskoj književnosti govoreći kako upravo jedinstvenost ženskog iskustva praćena poigravanjem s formama i žanrovima koji su karakteristični za ovaj specifičan oblik pismenog izražavanja čine najplodnije tlo za nesputani govor i skretanje čitateljske pozornosti na osjetljive tabu teme o kojima se dosad šutjelo kao što su: silovanje, odnos žene prema vlastitom tijelu i proživljenim životnim traumama, obiteljsko nasilje itd.

Ingrid Šafranek poziva se na Elisabeth Badinter i govori o postmodernizmu kao književnoj epohi koju karakterizira rušenje ideologija, uklanjanje stereotipa i promjene unutar vrijednosnog sustava. To, prema njenim riječima, ugrožava muškarčev centrizam i u njemu budi potrebu da se obrani od ženskog pisma. Brani se na dva načina; potpunim nijekanjem ili nepriznavanjem njegova statusa u umjetnosti uz obrazloženje da je umjetnost bespolna. Najgorljiviji protivnici ženskog pisma u regiji su Milko Valent i Dejan Đuričković.

Netom spomenuta autorica prva uvodi pojam „žensko pismo“ u hrvatsku književnost i pripadajuću joj kritiku. Taj se termin pojavljuje u njenom tekstu „Paradoksalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras“, objavljenom u zborniku „Tijelo u tranziciji“ (1999.). Vrlo brzo ga

⁵⁵ (Jakobović Fribec 2004: 9).

⁵⁶ (*ibid.*).

počinju koristiti i kritičari Velimir Visković i Zdravko Zima, vežući ga uz „autobiografsku prozu Irene Vrkljan te publicističke i literarne tekstove Slavenke Drakulić“.⁵⁷ Ovi su podaci o pojavi ženskog pisma u hrvatskoj književnosti i kritici prvi puta objavljeni 2007. godine kao dio teksta „Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti“ Andree Zlatar. Autorica u tom tekstu pokušava prikazati složenost percepcije ženskog pisma unutar suvremene feminističke kritike gdje se uz ovaj način pisanja veže više termina, pa tako imamo podjelu tekstova na „feminističke tekstove“, „feminilne tekstove“ i „ženske tekstove“ koju prva uvodi Elaine Showalter.

Svaka od ovih triju vrsta tekstova može se povezati s rodnom teorijom, što situaciju čini još složenijom. Naposljetku nam Zlatar ipak jasno daje do znanja da je, prema njenom mišljenju, povezivanje feminističke kritike i ženskog pisma nužno. To se najbolje vidi iz komentara književnog stvaralaštva Irene Vrkljan koji glasi: „Iako se Irenu Vrkljan ne može smatrati eksplicitno feminističkom autoricom, njezini romani mogu se analizirati unutar sintagme *ženskoga pisma*, kao i tematološke analize feminilne proze.“⁵⁸ I ona primjećuje slabljenje ženske književne produkcije te „zamjetno zamiranje feministički orijentirane književnosti u užem smislu“⁵⁹ u devedesetim godinama.

Člankom Jagne Pogačnik „Kraj feminizma i ženskoga pisma“ provlači se teza o nedostajanju pravih kriterija na osnovu kojih bismo pojedine autorice mogli smatrati spisateljicama ženskog pisma. Pogačnik uviđa da ne postoje stilska, tematska i druga obilježja prema kojima bismo, na primjer, Julijanu Matanović, Sibilu Petlevski, Mariju Jurić Zagorku i druge književnice mogli staviti u isti koš i pripisati im *žensko pismo*.⁶⁰ U svom članku ona ostavlja pojam žensko pismo u navodnicima zbog sveopće prihvaćenosti spolne određenosti ženskog pisma. Na taj se način želi ograditi od pogrešnog shvaćanja da je žensko pismo svako literarno djelo koje je napisala žena. Imajući na umu feminističku teoriju unutar koje se razvilo žensko pismo, Jagna Pogačnik kritizira knjigu „Ljepša polovica književnosti“ Dunje Detoni-Dujmić, opravdano tvrdeći kako je žensko pismo puno više od pukog literarnog

⁵⁷ (Zlatar 2007: 4)

⁵⁸ (*ibid.*).

⁵⁹ (*ibid.*: 5).

⁶⁰ (Pogačnik 2012: 1).

nabrajanja autorica i njihovih opusa.⁶¹ S njom se slaže i Maša Grdešić koja također u pogovoru djela „Seksualna/tekstualna politika“ Toril Moi kritizira olako odbacivanje feminističke kritike unutar knjige posvećene hrvatskim autoricama. Temeljna stilska i tematska obilježja ženskog pisma formirala su se u osamdesetim godinama zahvaljujući činjenici da je izvrsna ženska književna produkcija bila praćena i odgovarajućom teorijom.

Jagna Pogačnik smatra da se žensko pismo treba baviti temama koje se mogu nazvati feminističkima kao što su: odnos žene prema vlastitom tijelu, institucijama (ponajprije obitelji), patrijarhalnoj sredini, tematiziranje obiteljskih odnosa, ženskih stereotipa te srodne teme. Proza koju svrstavamo u žensko pismo ponajprije je autobiografska ili pseudoautobiografska. Odlikuje se postupcima ironizacije, fragmentarnosti i citatnosti.

Devedesetih se zbog rata i nepovoljnih političkih okolnosti najznačajnije predstavnice ženskog pisma sele u inozemstvo, pa zbog toga od tada do danas, kako misli autorica, žensko pismo možemo promatrati isključivo kao „egzil-književnost“. Suvremenim autoricama nedostaje zajednička platforma koju je autoricama u osamdesetima predstavljao feminizam. Nedostaje im rodna i feministička osviještenost te subverzivnost i želja za rušenjem društvenih normi koju su začetnice ženskoga pisma u osamdesetim godinama imale i naglašavale. Zbog toga ona smatra da se u hrvatskoj književnosti već počeo događati kraj ženskog pisma.

Uz spomenute kritičarke koje žensko pismo promatraju kritički, ali ga ne odbacuju, u hrvatskoj književnoj kritici postoji i skupina autora koji ga potpuno odbacuju izražavajući se o njemu kao o nevažjećem terminu unutar književne teorije i kritike. Irena Lukšić jedina je ženska teoretičarka koja iznosi takav stav u svojim tekstovima. U središtu njezina teksta „Žensko pismo: drugi list“ objavljenog 1983. godine u spomenutom posebnom broju „Republike“ posvećenom ženskom pismu nalazi se retoričko pitanje koje glasi: „Što mislite da li književnost ima spol?“⁶² Odgovarajući negativno na postavljeno pitanje, autorica jasno izražava vlastito protivljenje spolnoj podjeli književnosti. Svjesna je činjenice da je u takozvano „zlatno doba“ ženskog pisma ono prihvaćeno bez „pejorativnog prizvuka“⁶³ i upravo se zbog toga, obraćajući pozornost na sva daljnja propitivanja utemeljenosti ženskog

⁶¹ (*ibid.*: 3)

⁶² Valent 1989: 7

⁶³ (*ibid.*: 8).

pisma, pita što se u međuvremenu dogodilo. Lukšić, kao i Pogačnik, tvrdi da u književnosti nedostaju konkretna obilježja zahvaljujući kojima se određeni književni tekst može nazvati ženskim pismom. Ona također smatra da je feministička želja za stvaranjem paralelne isključivo ženske književne povijesti sa ženskim pismom u središtu proučavanja opasna i nadovezujući se na navedeno nastavlja: „Traganje za specifičnostima ženskoga pisma više ide u prilog oštrim protivnicima ženske ravnopravnosti.“⁶⁴ Posebnosti ženskog pisma ipak su nam prijeko potrebne za (re)definiranje i postavljanje novih teorijskih okvira.

Važno je napomenuti da spomenuti tekst Irene Lukšić prethodi Valentovoj knjizi „Totalni spol. Kritika *ženskog pisma*“. U toj je knjizi, između ostalih, objavljen i tekst Ingrid Šafranek „Figure valentis ili tko kaže da pisanje nema spola“. U njemu polemizira s Valentovim pokušajem „bespolnog“ pisanja u kratkoj priči „Grimizni demon“. Spomenuta priča u erotsko-ironijskom ključu tematizira lezbijsku ljubav između dviju profesorica. Pretjeranim ironiziranjem protagonistica autor ih pretvara u „najgoru mušku varijantu bestijalne i posesivne spolnosti“⁶⁵ i baš zbog te „izražene muškosti“⁶⁶ njegove žustro zagovarane teze o *bespolnom pisanju* padaju u vodu. U nedostatku boljih argumenata, Valent odgovara Šafranek kako je svaka spolnost bestjelesna, ali nije teško zapaziti da je u priči koja je potaknula razvoj polemike prisutan, kao što tvrdi Šafranek, „strah od kastrirajuće erotske žene“.⁶⁷ Ona opominje autora zaključivši da feministkinje nisu krive za „rat spolova“. One su ga samo osvijestile na svim razinama, a jedna od tih razina je i književno polje.

Ustrajan u svojoj bespolnoj teoriji i suprotstavljanju Šafranek, Valent zaključuje kako „u skladu sa stavom da pisanje nema spola, jasno je da nije moguća feministička književna kritika“.⁶⁸ Njegov mačistički diskurs nikako nije bespolan. Dapače, njegov ton je podcjenjivački. Visokoobrazovane žene koje podržavaju ideju ženskog pisma za njega su priglupе djevojčice, a „*women writing* prvoaprilska jezična šala“.⁶⁹

⁶⁴ (*ibid.*: 10).

⁶⁵ (*ibid.*: 36).

⁶⁶ (*ibid.*: 35).

⁶⁷ (*ibid.*).

⁶⁸ (*ibid.*: 62).

⁶⁹ (Valent 1989: 10)

Još radikalnije stavove zagovara bosanskohercegovački kritičar Dejan Đuričković koji u članku „Rendanje vode: Nadopis *ženskom pismu*“ olako prelazi preko temeljnih obilježja ženskog pisma prema Andrei Zlatare što ih je naveo na početku spomenutog članka i zaključuje kako žensko pismo ne postoji jer je cijela umjetnost, pa tako i književnost, bespolna. Tvrdi da nedostaju znanstvena metodologija i instrumentarij pomoću kojih bi se nešto odredilo kao žensko pismo. U osporavanju ženskog pisma Đuričković ide tako daleko da ga prvo naziva „imaginarnom kategorijom“ u sklopu nedovoljno kritičkog i kaotičnog postmodernizma, a naposljetku i „zloćudnom idejom“⁷⁰ koja uzrokuje ratove na književnoj sceni.

Stavovi koji negiraju postojanje ženskog pisma i feminističke kritike čvrst su i jasan dokaz da ravnopravnost spolova u patrijarhalnom društvu u kojem živimo nije moguća te da će „majka i čuvarica ognjišta“ još dug niz godina ostati najprihvatljivija ženska uloga i to baš zato što ta uloga smanjuje mogućnost slobodnog izbora i oduzima vrijeme potrebno za istraživanje i osvještavanje vlastite različitosti. Različitosti koja je uzrokovala pojavu ženskog pisma.

4. U PRVOM LICU JEDNINE: (ŽENSKA) AUTOBIOGRAFIJA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Philippe Lejeune u tekstu „Autobiografski sporazum“ donosi definiciju autobiografije iz pozicije čitatelja. Pri definiranju se vodi kriterijima kao što su: tema, upotreba jezika, odnos između autora i pripovjedača. Autobiografija je, prema njegovim riječima, „retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti“.⁷¹

Odrediti žanr i udio autobiografskosti u odabranim romanima nije jednostavan zadatak, stoga ćemo se u nastavku rada usredotočiti na Lejeunove teze o autobiografiji kojima ćemo se kasnije vraćati pri interpretativnoj analizi djela. Početna točka analize autobiografskih djela prema navedenom autoru treba biti recepcija djela, odnosno analiza pripadajućeg kritičkog diskursa u novinama i časopisima. Imajući tu činjenicu na umu, svoju

⁷⁰ (Đuričković 2011: 135).

⁷¹ (Lejeune 2000: 202).

ćemo interpretativnu analizu odabranih romana Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić temeljiti na receptivnim tekstovima o djelima. Njih ćemo kasnije povezati s feminističkom i rodnom teorijom te s tekstovima o egzilu u književnosti.

Najvažnijim kriterijem za nazivanje određenog književnog djela autobiografijom Lejeune smatra „identičnost između autora, pripovjedača i lika“⁷² koju naziva „autobiografskim sporazumom“. Takva vrsta sporazuma postiže se upotrebom prvog lica jednine. Za uspješno ostvarenje autobiografskog sporazuma važno je i podudaranje imena autora teksta, pripovjedača i lika o kojemu se u pripovjednom tekstu govori.

Kad je o autobiografskim romanima riječ, važno je napomenuti da oni počivaju na načelu sličnosti između autora, pripovjedača i lika, za razliku od stroge autobiografije za koju je nužna identičnost svih triju instanci. Oni od čitatelja zahtijevaju da samostalno zaključie i pronađu spomenutu sličnost koja je osnovni znak autobiografičnosti. U tom im pomažu različite književne strategije kao što je upotreba rečenica poput: „Imao sam jednog prijatelja kojemu se to dogodilo.“ Termin „autobiografski roman“ obuhvaća sve tekstove u kojima čitatelj može uočiti sličnosti između autora i lika, neovisno o tome potvrđuje li autor tu činjenicu ili ju negira.

Identičnost između autora, pripovjedača i lika može se ostvariti na više načina. Prvi je upotreba termina „autobiografija“ u naslovu djela praćena korištenjem prvog lica jednine, drugi je identičnost imena autora i pripovjedača, odnosno lika, a treći je prvi odlomak iz kojeg se može uočiti da su autor, pripovjedač i lik ista osoba, bez obzira na podatke koji se nalaze na naslovnici knjige.

Lejeune odgovorno tvrdi da o autobiografskim romanima govorimo kada pred sobom imamo tekst u kojem se pojavljuje neidentičnost imena autora, pripovjedača i lika jer se na taj način ruši mogućnost postojanja autobiografije. On uz ugovornu prirodu književnog žanra autobiografije veže još dva sporazuma: „Referencijalni sporazum“ i „Maštarski sporazum“.

Prilikom referencijalnog sporazuma je, kako on kaže, „Subjekt iskaza dvostruk zbog toga što je neodvojiv od subjekta iskazivanja.“⁷³ Prema maštarskom sporazumu: „romani nisu samo fikcije koje upućuju na neku istinu ljudske prirode, nego također kao maštanja što

⁷² (*ibid.*: 203).

⁷³ (*ibid.*: 239).

otkrivaju individu⁷⁴. Na ovaj ćemo se sporazum osvrnuti tijekom interpretativne analize romana.

Kao što znamo, autobiografija i autobiografski roman usko su povezani s pojmovima sebstva i identiteta. Kako kaže Karl Weintraub: „Autobiografija je neodvojiva od predodžbe o samome sebi.“⁷⁵ Identitet je tema koja zaokuplja obje autorice čijim ćemo se djelima baviti u nastavku rada, stoga smatramo prikladnim da na ovom mjestu skrenemo pozornost na povezanost percepcije identiteta s kulturom u kojoj živimo i na teoretičare koji su se time bavili.

Poimanje sebstva mijenjalo se od shvaćanja individue „kao čvrstog, zatvorenog, jedinstvenog identiteta do „pružajućeg, protežnog identiteta“ koji se odlikuje interpersonalnošću i intersubjektivnošću.“⁷⁶ Odbacivanje koncepta čvrstog identiteta destabiliziralo je autobiografiju kao žanr. Zbog toga Elizabeth Bruss smatra da bi „autobiografija jednostavno mogla postati zastarjela ako bi njezine istaknute odlike, kao npr. individualni identitet, prestale biti važne za određenu kulturu.“⁷⁷ O sudbini autobiografije kao žanra odlučit će upravo promjene u odnosu između identiteta i kulture. U romanima koji će biti premet interpretacije u ovom radu interakcija kulture i pojedinca vidljiva je u načinu na koji protagonistice percipiraju svoj nacionalni identitet i kako isti utječe na njih kao individue te kako kulturne i političke promjene utječu na razvoj ženskog identiteta.

Paul John Eakin tvrdi da „nigdje u autobiografskim raspravama modeli identiteta nisu postigli veću pojamovnu važnost kao u pisanju o ženskoj autobiografiji.“⁷⁸ Prvo djelo koje u sebi sadrži tragove i ženskog pisma i ženske autobiografije u hrvatskoj književnosti je dnevnik Dragojle Jarnević. S tim se slaže i Helena Sablić-Tomić koja govori kako je „Dnevnik Dragojle Jarnević, osim kao dokument zanimljiv i kao priča iz života jedne žene.“⁷⁹ Odabir žanra dnevnika omogućuje joj lakše kršenje pravila patrijarhata koji ulogu pisca čuva

⁷⁴ (*ibid.*: 232).

⁷⁵ (Eakin 2000: 352).

⁷⁶ (*ibid.*: 355).

⁷⁷ (*ibid.*: 362–363).

⁷⁸ (*ibid.*: 357).

⁷⁹ (Sablić-Tomić 2008: 23).

samo za muškarce, kao i privatno i javno djelovanje. U privatnom smislu ovaj dnevnik je „dokument suvremene povijesti“⁸⁰, a u javnom smislu predstavlja „cjelovito dokumentiranu zbiljnost“.⁸¹

Autobiografska proza iz vremena hrvatskog romantizma u kojem je živjela Dragojla Jarnević ponajprije je didaktična. U njoj nema intimnih promišljanja koja bi mogla skrenuti pažnju čitatelja sa zalaganja za nacionalne ideje. Jarnevićkin autsajderski položaj određen ženskim spolom dopušta joj da piše drugačije. Ona otvoreno govori o svojim raznolikim emocijama. Priznaje svoju zabranjenu ljubav, preispituje vlastiti identitet i spominje određene aspekte svoje seksualnosti, zbog čega je u vrijeme romantizma njezin dnevnik doživljavao kao loša proza i etiketiran nazivom „pornografski dnevnik“.

Uzimajući u obzir sve navedene činjenice zaključujemo kako je dnevnik Dragojle Jarnević znak pobune unutar autobiografske proze hrvatskog romantizma, a nju samu smatramo prethodnicom suvremenih hrvatskih književnica koje se pokušavaju izboriti da se njihov (ženski) glas čuje i izvan okvira patrijarhata u kojem živimo te da, s druge strane, i *kuhinjske priče*⁸² žena iz jedne disfunkcionalne obitelji kao što je ona Irene Vrkljan u autobiografskom, paradigmatskom romanu hrvatskog ženskog pisma „Svila, škare“ imaju važno mjesto u suvremenoj književnosti.

⁸⁰ (*ibid.*).

⁸¹ (*ibid.*: 25).

⁸² (Vrkljan 1984: 38).

5. PISANJE IRENE VRKLJAN: PARADIGMATSKI MODEL HRVATSKOG ŽENSKOG PISMA

Irena Vrkljan (Beograd, 1930.) hrvatska je prozaistica, pjesnikinja, prevoditeljica, radiodramatičarka i esejistica. Na književnu scenu stupila je najprije kao pjesnikinja s generacijom krugovaša. Prva faza njezinog stvaralaštva od pjesničke zbirke „Krik je samo tišina“ (1954.) do zbirke „Doba prijateljstva“ (1966.) obilježena je nadrealističkim postulatima. Drugu fazu stvaranja karakterizira usmjerenost na osjećaj izmještenosti uzrokovan „dobrovoljnim egzilom“ – preseljenjem u Berlin.

Zbirka „U koži moje sestre“ označava poetički zaokret u pjesništvu Irene Vrkljan. U njoj se pojavljuju nove teme kao što su rasut identitet i pokušaj njegove rekonstrukcije i istraživanje predjela vlastite intime te suočavanje s osobnim traumama. Te će teme postati njezine opsesivne teme i postaviti će temelj proznog opusa.

Zahvaljujući krajnje iskrenom ogoljavanju vlastite intime, specifičnom ženskom senzibilitetu i udovoljavanju svim zahtjevima autobiografskog sporazuma, prema Philippeu Lejeuneu,⁸³ svojim proznim prvijencem „Svila, škare“ Irena Vrkljan se upisuje na mjesto začetnice hrvatskog ženskog pisma. Teme koje je otvorila u romanu „Svila, škare“ nastavljaju ju okupirati i u sljedećim romanima. Oni su na neki način nastavak priče o nestabilnosti ženskog subjekta, o (vlastitoj) ženskoj borbi za opstanak u muškom svijetu.

Pisanje je za ovu autoricu neka vrsta praznog prostora slobode. Taj prostor prijeko je potrebno tlo, platforma s koje se mogu čuti ženski glasovi koji su obilježili njezin život, a dopušteno joj je pustiti i vlastiti glas. Kako bi mogla živjeti, ona mora moći pisati jer život kakvim su joj ga htjeli prikazati roditelji nije život. Taj njihov odgoj smatra promašenim i u njemu vidi samo zahtjev za poslušnošću i pokornošću protiv koje se pokušava pobuniti. S obzirom na to da joj taj pothvat u stvarnosti ne uspijeva, ona svoju prozu, počevši od „Svile, škara“, pretvara u pisanje o nužnosti pobune protiv uloge slabog subjekta unutar vlastite životne priče koju nam krivi odgoj svima nameće.

Ona koja je žene prva potaknula na pobunu, na promišljanje o sebi samima kao misaonim bićima koja imaju pravo na slobodno izražavanje i kreiranje života izvan kuće, na ostvarivanje sebe u područjima koja ih zanimaju, a ne samo u ulozi majke bila je Virginia

⁸³ (Lejeune 2000: 202).

Woolf. S obzirom na to da se Irena Vrkljan smatra začetnicom hrvatskog ženskog pisma, kritika ju voli nazivati hrvatskom Virginijom Woolf.

Zbog svih navedenih činjenica ona se čak ni izletima u kriminalistički žanr nije uspjela osloboditi poveznice sa ženskim pismom. Premda kritici, kao što će se vidjeti u idućem poglavlju, nije lako dogovoriti o žanru djela „Svila, škare“, ono će u književnoj povijesti vječno ostati upamćeno kao paradigmatički model hrvatskog ženskog pisma.

5.1. ROMAN „SVILA, ŠKARE“: AUTOBIOGRAFIJA KAO POBUNA PROTIV GRADANSKOG ODGOJA

Krešimir Nemec u svojoj knjizi „Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.“ jedno poglavlje posvećuje ženskom pismu. Želeći izbjeći komplikacije koje upotreba te sintagme sa sobom donosi, autor upotrebljava naziv „pismo (ženske) razlike“.⁸⁴ Spominje feminističke kritičarke koje su imale utjecaj na razvoj feminističke književnosti u Hrvatskoj. To su ponajprije bile u ovom radu već spomenute Simone de Beauvoir, Mary Ellmann, Kate Millett i Hélène Cixous.

Nemec ne zaboravlja skrenuti pozornost čitatelja na važnost društveno-političkog konteksta te u tom smislu izdvaja burnu 1968. godinu kao presudnu za razvoj feminističkog pokreta i oblikovanje feminističke književnosti. Time želi naglasiti da je specifičan topos feminističke književnosti u čijem je središtu „samopotvrda ženskog identiteta i integriteta“⁸⁵ usko vezan za egzistencijalističku filozofiju.

U nastavku poglavlja ovaj književni teoretičar nabraja otprije poznate formalne i stilske odlike ženskog pisma kao što su: „subjektivnost, ispovjednost, svijest o rodu (tj. o spolnoj specifičnosti), polifono jastvo pripovjedača, labava izgradnja događaja, sinkretizam žanrova (sklonost žanrovskom pretapanju, otvorenim formama, druženju tekstova različitih kvaliteta), autoreferencijalnost, asocijativnost, kompozicijski nemar, fragmentarnost, prepletanje fikcije i faksije (fiktofaktnost), lirizam, fabularna insuficijencija, semantizacija označitelja“.⁸⁶ Nije teško uočiti da su sve one dio autodijegetske naracije koja je

⁸⁴ (Nemec 2003: 343).

⁸⁵ (*ibid.*: 344).

⁸⁶ (*ibid.*: 345).

karakteristična za roman o kojem pišemo. Ona je pokušaj osvještavanja ženskog (autoričinog) „ja“ koje pripovijeda. Taj oblik naracije označava napuštanje pozicije objektivnog pripovjedača kako bi se putem pisanja i pripovijedanja ona koja piše mogla suočiti s vlastitim traumama. Takav način pisanja otvara, kao što smo već rekli, nove teme u hrvatskoj književnosti i povećava popularnost autobiografije i njezinih inačica u osamdesetim godinama prošlog stoljeća.

Nadovezujući se na navedene tvrdnje, ne preostaje nam drugo nego složiti se s književnim kritičarom Velimirom Viskovićem koji tvrdi kako roman „Svila, škare“ ne bi bilo moguće objaviti ranije jer tada feministički pokret još nije vršio utjecaj na domaću književnu teoriju i kritiku, pa ni autorice nisu mogle prihvatiti „specifični kolektivni senzibilitet“⁸⁷ koji taj pokret podrazumijeva. Osamdesete godine najbolje su vrijeme za taj preokret na književnoj sceni. Premda su velike povijesne priče tada još uvijek formalno važne, hrvatske se književnice, zahvaljujući feminizmu, usuđuju okrenuti svojim „malim osobnim pričama“ i počinju tipične ženske teme poput institucija obitelji, braka, muško-ženskih odnosa i slične interpretirati na drugačiji način i rušiti ograničenja književne tradicije unutar patrijarhalnog društva.

U nastavku poglavlja pozornost ćemo posvetiti romanu „Svila, škare“ i načinu na koji poštuje zakonitosti ženskog pisma te najvažnijim temama koje su u njemu obrađene. Ponajprije ćemo se pozabaviti problemom određivanja žanra djela kojim se bavimo, a zatim ćemo na primjerima iz romana pokušati pokazati kako je autobiografija, ako djelo promatramo kao autobiografiju, poslužila kao sredstvo za izražavanje neslaganja s načinom života o kojemu se piše, s odgojem koji se nad protagonisticom/autoricom provodio.

Već na početku čitanja svakom obrazovanijem čitatelju jasno je da „Svila, škare“ u potpunosti ispunjava sve uvjete autobiografskog ugovora prema Philippeu Lejeuneu. Autorica, protagonistica i pripovjedačica ista su osoba što je jasno označeno nazivanjem protagonistice imenom autorice i pripovijedanjem u prvom licu, no to nije dovoljno da bi se kritičari jednoglasno složili kad treba odrediti kojem žanru pripada to za hrvatsku književnost tako značajno djelo. Najveći problem pri tome im predstavlja različitost njihovih osobnih shvaćanja istih pojmova. Tako, primjerice, Philippe Lejeune i Andrea Zlatar autobiografski roman definiraju slično. Prema Lejeuneu autobiografski roman temelji se na sličnosti autora,

⁸⁷ (Visković 1988: 259).

pripovjedača i lika koju čitatelj uočava povezujući različite znakove u tekstu. Zlatar tvrdi da autobiografski roman preuzima autobiografski model pripovijedanja koji će čitatelji najlakše prepoznati uočavanjem pripovijedanja u prvom licu. „Svila, škare“ uklapa se u tu definiciju.

Kritičari često uz opus Irene Vrkljan vežu termin *autobiografska proza* koji Andrea Zlatar smatra „mekim i otvorenim“.⁸⁸ Za nju je „Svila, škare“, bez obzira na svoj autobiografsko-biografski okvir načinjen od opisa života autorici bliskih ljudi, „primjer autobiografije u užem smislu (retrospektivno, iako razlomljeno u fragmentima, pripovijedanje vlastitoga života).“⁸⁹ Krešimir Nemec u romanu „Svila, škare“ vidi žanrovski hibrid autobiografije i *Bildungsromana*. Velimir Visković pri definiranju istog književnog djela upotrebljava još širu sintagmu od autobiografske proze. On ga povezuje s ispovjednom prozom. Kaže kako je takva proza dominantan model pomoću kojega se žensko pismo prezentira čitateljima. Napominje da „ispovjedna proza polazi od autobiografije, ali istovremeno prema njoj ima fleksibilan odnos“.⁹⁰ Pod tim podrazumijeva umetanje fragmenata i upotrebu različitih tipova diskursa u istom tekstu, kako kaže: „ponajviše esejistike najčešće sociološki i psihološki orijentirane“.⁹¹ Visković naposljetku pitanje žanra Vrkljaničinog proznog prvijenca ostavlja otvorenim.

Nataša Sajko smatra da je neprestana potraga ispovjednog subjekta za vlastitim „ja“ osnovni pokazatelj autobiografičnosti čitavog opusa Irene Vrkljan. Ta činjenica najuočljivija je u romanu „Svila, škare“. Netom spomenuto književno djelo zorno nam prikazuje pokušaj izgradnje junakinjine ličnosti kroz prizmu „slabog subjekta“ osobne životne priče čiji se pokušaji pobune protiv malograđanštine suzbijaju nasiljem i zahtijevanjem pokornosti.

Ovaj roman je junakinjino/pripovjedačičino/autoričino bilježenje formativnih trenutaka vlastitog odrastanja od djetinjstva do rane zrele dobi, pa se čitateljima čini kao da zajedno s njom putuju kroz sjećanja iz kojih izvlači te često mučne trenutke i tako na posredan način sudjeluju, istovremeno svjedočeći, njezinom osvještavanju traume i pokušaju prevladavanja iste.

⁸⁸ (Zlatar 1998: 111).

⁸⁹ (*ibid.*: 112).

⁹⁰ Visković, op. cit. (bilj. 149), str. 251

⁹¹ (*ibid.*).

Sajko spominje i „fiktionalizaciju autobiografskog i (auto)biografizaciju fikcionalnog“⁹² kao stilsko sredstvo koje svoje korijene ima u činjenici da je svaki autobiografski tekst ujedno i književni tekst te da se unutar njega uvijek odvija dijalog između fikcije i fakcije. S navedenim tvrdnjama slaže se i sama autorica koja smatra da se elementi autobiografije mogu pronaći u većini suvremenih književnih djela. U razgovoru s Robertom Francemom ona kazuje: „Naglašavam: elemente. Ali samo vlastit, privatni život nije dovoljan kao materijal literature“.⁹³ Nataša Sajko i Krešimir Nemec slažu se u tome da se roman „Svila, škare“ može čitati i u interpretativnom ključu romana o odrastanju. Tijekom govora o mogućnostima interpretacije ovog djela, ne smijemo izostaviti pojam memoarske proze. Prema Heleni Sablić-Tomić „memoari su model autobiografske proze usmjeren problematiziranju povijesne, političke, socijalne i kulturne zbilje oblikovane iz perspektive memoarskog subjekta u prvom licu jednine“.⁹⁴ Vezu između romana „Svila, škare“ i memoara tvore sjećanja na prošla vremena, ljude, od kojih su mnogi poznate ličnosti kulturnog života, i povijesne događaje koji se odvijaju mimo svakodnevice Irenine obitelji, velika povijest u pozadini života malih ljudi. Takav redoslijed događaja, takvo pripovijedanje i formiranje književnog teksta ima za cilj ukazivanje na svu trulost malograđanskog odgoja, sustava vrijednosti i načina života. Važno je, s tim u vezi, spomenuti i to da ključna cjelina romana nosi naslov „Druga vremena“. Taj naslov shvaćamo kao znak pripovjedačičine/autoričine potrebe da izađe iz mraka i neznanja sustava u kojem je živjela i pomoću teksta progovori o tome nadopunjavajući priču sadašnjim spoznajama.

Danijela Lugarić u članku „U potrazi za (izgubljenim) identitetom: škarama kroz svilu“ naglašava da specifičnost Vrkljaničinog biografičnog pričanja o drugima kako bi se nešto reklo o sebi i zrcaljenje vlastitog identiteta u priči o drugima predstavlja važnu novinu u autobiografskom diskursu. Premda središnji subjekt u romanu „Svila, škare“ nije uvijek onaj tko pripovijeda, odnosno tko se ispovijeda, autobiografičnost je u njemu izražena i trajno prisutna. Autobiografija je „žanr koji u sebi implicira široki spektar raznorodnih oblika pripovjedne prakse“.⁹⁵ Zbog toga je Ireni Vrkljan dopušteno korištenje mnoštva stilskih

⁹² (Sajko 2001: 472).

⁹³ (Francem 2005: 12).

⁹⁴ (Sablić Tomić, op. cit. (bilj. 78), str. 85).

⁹⁵ (Lugarić 2005: 81).

sredstava koja nisu tipična za roman unutar djela o kojemu pišemo. Nije na odmet pripomenuti kako se spomenuto pričanje o drugima pojavljuje i u „Berlinskom rukopisu“, kronološki trećem po redu njezinom proznom djelu kojim ćemo se također baviti u okviru ovoga rada.

Iz svega napisanog jasno je da se književni kritičari i teoretičari, različiti književni znanstvenici teško mogu složiti pri određivanju točnog žanra djela „Svila, škare“, ali važno je ne smetnuti s uma da nitko od njih ne negira njihovu autobiografičnost. Svi koji su se njime bavili u svojim analizama polaze upravo od autobiografije. Mišljenja im se razilaze samo u nijansama. Ta razilaženja uzrokovana su njihovim različitim shvaćanjima različitih, za interpretaciju djela važnih, književno-teorijskih pojmova. Imajući na umu napisano o autobiografiji u ovom djelu cjeline i pridodajući tome činjenicu da sama protagonistica/pripovjedačica/autorica u svom proznom prvijencu vidi „jednu od prvih knjiga naše kritičke i to urbane autobiografije“, ⁹⁶ što potvrđuje umetanjem pisama svojih sestara koja služe kao dokumenti za ovjeru stvarnosti, u daljnjoj ćemo analizi toga djela polaziti od autobiografije. Mjesto u tekstu koje najjasnije označuje da se radi o autobiografiji rečenica je iz umetnutog pisma Irenine sestre Vere koja glasi: „...vraćam ti rukopis tvoje knjige o nama“⁹⁷.

Dakako, trebamo se voditi tezom da je autobiografija žanr „koji tematizira (vlastiti) život“⁹⁸ i biti uvijek svjesni činjenice da ni jedan literarni subjekt, ni jedno „ja“ „u svojoj referiranosti na predmet koji tematizira nije zbiljski takvo za kakvo se izdaje“⁹⁹, nego je ponajprije „konvencija čitanja: posljedica procesa u kojem autobiografsko ja čita sebe iz teksta koji piše“.

⁹⁶ Sajko, op. cit. (bilj.155), str. 476

⁹⁷ (Vrkljan 1984: 57).

⁹⁸ Sajko loc. cit (bilj.159)

⁹⁹ Lugarić, op. cit. (bilj. 158), str. 83

5.2. ŽENSKO PISMO: PRAVO NA RAZLIČITOST

Knjiga „Gola u snu“ Helene Sablić Tomić tematizira izgradnju ženskog književnog identiteta na polju hrvatske književnosti. Autorica temeljnim obilježjem hrvatske ženske autobiografske proze smatra „metodu samopromatranja“. Sukladno tome, posljedice procesa samopromatranja tvore slojeve ženskog pisma: „Kroz prvi se na tematskoj razini nastoji prikazati iskustvo osobne obiteljske povijesti, dokumentarnost drugoga vezana je uz proces samoodređenja u prostoru i vremenu oblikovanja građanskog identiteta, kroz treći se problematizira osobna pozicija u sociokulturnoj i političkoj svakodnevnici koja se ponekad komentira uz jasan ironijski odmak“.¹⁰⁰ Slojevi ženskog pisma postoje i u romanu „Svila, škare“. U okviru ovog poglavlja pobliže ćemo se pozabaviti njima i njihovim vezama sa stilsko-formalnim značajkama ženskog pisma.

Protagonistica romana „Svila, škare“ Irena dolazi iz građanske obitelji. Takve obitelji žive u uvjerenju da samo dobra djeca postaju dobri ljudi te da su djeca dobra isključivo zahvaljujući dobrom odgoju. Dobar odgoj u tim krugovima podrazumijeva zahtjev za poštivanjem niza naučenih, često besmislenih pravila koja djetetu oduzimaju pravo na samostalno promišljanje, razvijanje i otkrivanje svijeta izvan zidova doma. Djevojčice, djevojke i kasnije zrele žene od malena se uče pokornosti, šutljivosti i poniznosti zbog straha od kazne koju propisuje patrijarhat.

Irena od malih nogu osjeća da je dobar građanski odgoj pogrešan u samoj svojoj biti jer je mučan. To je poseban oblik torture kojim se pokušavaju učvrstiti slabi izgledi za opstanak društva utemeljenog na zabludama i samozavaravanjima. Ona je u obitelji uljez čije ponašanje sadrži u sebi različite znakove pobune. To se očituje još u ranom djetinjstvu kada zbog roditeljskih naredbi o jedenju svega što se nalazi na tanjuru tijekom objeda osjeća gađenje prema hrani: „Za vrijeme ručka gađenje zbog kokošje kože. Gutati, tajno piti vodu. Mučnina. Sve se mora pojesti. Uvijek posljednja za stolom“.¹⁰¹ To spomenuto gađenje prvi je od mnoštva znakova pobune protiv lažnog građanskog morala, pokornog ponašanja i nametnutih uloga. Takvo se ponašanje s obzirom na okolnosti može činiti subverzivnim jer pojedinca tjera na neposluš i u skladu s tim potiče ga na propitivanje usvojenih vrijednosti, što zorno prikazuje sljedeći citat: „Da li ustajali zrak iz soba našeg djetinjstva svakamo

¹⁰⁰ (Sablić-Tomić 2004: 137).

¹⁰¹ (Vrkljan 1984: 11).

prodire, da li su stara mjerila naših roditelja besmrtna: čistoća, urednost, spremanje. Ona navečer sa svojim mužem umorno sjedi pred televizorom, oni šute. Tako prolazi život. Zbog čega stalno samo nove stvari, nove riječi i haljine? Uvijek odstranjivati svaku mrvicu – sve drugo bi moglo značiti da se ne zna što je čistoća ili red“.¹⁰²

Osobna obiteljska povijest o kojoj je upravo bilo riječi čini prvi sloj ženskog pisma. Drugi sloj predstavlja Irenino fragmentarno pripovijedanje o članovima obitelji, prijateljima i ostalim značajnim osobama njezinog života. Takvo pripovijedanje je autobiografska dokumentarnost u kojoj se prepoznaje njezin razlomljeni identitet. Ono se završava poglavljem „Pitanja“. U njemu ona promišlja o vlastitom ženskom identitetu i pita se zašto je ženama tako teško. Na sebi svojstven način u nekoliko rečenica sažima i iskazuje svu problematiku ženskog položaja u patrijarhalnom društvu: „Kakav bijaše taj naš ženski život u Zagrebu? Da li je to ono prijelomno doba kad male djevojčice stradavaju, te zaigrane družice moje mladosti? Ili osjećaju žene jasnije nego muškarci da stare oblike samo krparimo, da li su žene drugačije bespomoćne jer su drugačije same, jer samo kuhaju i dobivaju djecu i tako nedostaje vrijeme za razmišljanje, tako nemamo vremena za razgovore, opise situacija, ne sustižemo promjene dok novi građani već dobivaju naše bolesti?“¹⁰³

Pojedinac je u svakoj situaciji koju proživljava istovremeno i neodvojiv dio društva u kojemu se nalazi. Irena je toga u potpunosti svjesna. Njezina se osobna intimna ispovijest u romanu „Svila, škare“ neprestano isprepliće s već, na neki način, spomenutim refleksijama o stanju u društvu. Kolektivni identitet i sve što on sam po sebi podrazumijeva obuhvaća treći sloj ženskog pisma u romanu u kojem kolektivno ponajprije znači žensko. Neravnopravna podjela uloga u Ireninoj obitelji u kojoj sve žene žive u strahu od glave kuće, nasilnog i neurotičnog oca, savršen je odraz društvenog stanja koje se do današnjeg dana nažalost nije puno promijenilo. Žene su nesigurne, podložne, nesretne, uplašene, iznemogle i naposljetku nesposobne pružiti otpor onima koji ih ugnjetavaju. Bespogovorno prihvaćaju i ispunjavaju sve zahtjeve dominantno muškog društva. Ta pasivnost uzrokuje da postaju neprimjetne, svodi ih samo na funkcije, kao što i sama pripovjedačica tvrdi: “Bila sam već odavno primijetila da se u našem društvu sinovi žene za blage žene – žene biljke.“¹⁰⁴

¹⁰² (Vrkljan, op. cit. (bilj. 160), str. 125

¹⁰³ (*ibid.*: 123).

¹⁰⁴ (*ibid.*: 116).

Dobra moć zapažanja i velika osjetljivost na nepravdu ne dopušta joj da miruje, pa primjećuje i pita stvari koje se žene navikle na ponizno trpljenje, šutnju i spuštanje glave ne usuđuju pitati. Pita istovremeno i samu sebe: „Da li čovjek postaje osamljen, ako mnogo pita?“,¹⁰⁵ ali ne odustaje od iznošenja ženske strane priče o životu jer, kao što zaključuje Andrea Zlata, „Ženski su likovi noseći likovi u prozi Irene Vrkljan.“¹⁰⁶

Krivicem za žensku pasivnost, slabost i uplašenost smatra roditeljski odgoj. Tvrdnju potvrđuje citat: „Da li je taj nekadašnji odgoj bio samo odgoj za strah?“¹⁰⁷ Svjesna je potrebe za otporom protiv klice tog odgoja koja čuči u svim ljudima, posebice u ženama, uključujući i nju samu, čak i nakon smrti roditelja. Klica čuči u podsvijesti i koči ih. Iz nje se nastavlja razvijati nezdravo društvo izgrađeno na krivim temeljima.

Pripovjedačica/protagonistica/autorica žudi za promjenom. Mahatma Gandhi jednom je rekao: „Budi promjena koju želiš vidjeti u svijetu“. Ne znamo je li se sjetila te inspirativne rečenice dok je pisala prozni prvijenac, ali zaključujemo kako je Irena Vrkljan učinila upravo to. Napisala je tekst koji je promijenio smjer kretanja hrvatske književnosti.

Naslov djela je asocijativan. Nekako kao da želi reći čitateljima da joj je bio potreban rez svuda, u prošlosti i u sadašnjosti, te ih na suptilan način potaknuti da razmisli o tome je li i njima i društvu u kojem žive potreban rez koji donosi promjene. Naracija se odvija skokovito. Najvećim dijelom se temelji na izmjeni sjećanja i predmeta koji se neprestano nižu. Događaji nemaju čvrstu strukturu zbog fragmentarnosti, otvorenosti forme i cikličnosti: „neprestanog vraćanja u živu i dalje prisutnu prošlost“.¹⁰⁸ Uz otvorenost forme u djelu je, naravno, prisutan i žanrovski eklekticism koji je također obilježje ženskog pisma. Vidljiv je u umetanju stranice iz dnevnika, sestrinskih pisama i obiteljskih uzrečica u tkivo književnog teksta.

Subjekt pomoću simultaneizma mijenja mjesto unutar radnje. To se također odvija naglo. Na primjeru sljedećih uzastopnih rečenica pokazat ćemo naglu promjenu vremena radnje i mjesta subjekta unutar nje: „Vidim se kako skačem od sreće po krevetu kad je godine 1940. ušao moj otac i rekao, dobila si sestricu, ali još jedna slijedi. Sjedim 1982. u Berlinu, u

¹⁰⁵ (*ibid.*).

¹⁰⁶ (Zlata 2004: 92).

¹⁰⁷ (Vrkljan 1984:124).

¹⁰⁸ (Lugarić, op. cit. (bilj. 158.), str.71

kuhinji Čileanaca koji su morali pobjeći nakon puča, sjedim kod Ingrid i kod Claudija i u kuhinji je toplo“.¹⁰⁹

Poezija je važna konstanta u Vrkljaničinom životu, stoga je i jezik kojim se služi pri pisanju proze prožet poezijom što se lijepo vidi iz sljedećeg citata: „Zrnca sjećanja u meni sjede kao u zreloom šipku.“¹¹⁰

Za kraj ovoga poglavlja važno je još samo reći kako je u romanu „Svila, škare“, uz vodeći glas pripovjedačice/glavne junakinje/autorice prisutna polifonija različitih ženskih glasova koji su čitateljima pričali svoje priče; priče žena raznolikih profesija i profila koje, zato što su žene, uvijek moraju stajati u pozadini, na margini. Osigurala im je siguran slobodan prostor iz kojeg ih se može čuti i uočiti.

Irena Vrkljan ovim je za tadašnji trenutak iznimno značajnim djelom žene u hrvatskoj književnosti sa stranputice, ako možemo tako reći, izvela na pravi put. I donijela promjenu. Ukazala je na nužnost promjene fokusa s dotad dominantnih pisaca na spisateljice. Tek je tada žensko pismo u hrvatskoj književnosti zaživjelo i postalo pismo razlike koje omogućuje spisateljicama da putem pisanja skrenu pozornost na to što znači biti žena u ovom podeblju i izbore se za to da se ženina različitost od muškarca, zbog koje je dotad bila shvaćana kao drugotna, počne shvaćati kao posebnost koja ima pozitivan predznak.

¹⁰⁹ Vrkljan, op. cit. (bilj. 160), str. 43

¹¹⁰ (*ibid.*: 89).

5.3. ODNOSI UNUTAR DISFUNKCIONALNE OBITELJI: IRENA-MAJKA-OTAC, IRENA-VERA-NADA

„Disfunktionalne obitelji su one koje propadaju, jer se nisu u mogućnosti djelotvorno suočiti sa životnim problemima. Te su obitelji češće suočene s različitim oblicima nasilja u samoj obitelji, bračni odnosi su napeti i bez povjerenja, a djeca koja odrastaju u takvim obiteljima bez dostatnog su roditeljskog nadzora i s nedostatnim osjećajem emocionalne stabilnosti na kojoj bi temeljila svoje buduće bračne i obiteljske odnose. Bijes i frustracije koje se s vremenom nagomilavaju u tim obiteljima ne uništavaju samo obitelj već i cijelu zajednicu.“¹¹¹

Ovo poglavlje rada započinjemo stručnom definicijom pojma disfunktionalne obitelji jer kada roman „Svila, škare“ odlučimo čitati kao roman o odrastanju, postajemo svjesni da u rukama imamo svojevrsnu kroniku propasti jedne nesretne, disfunktionalne obitelji. Ta se činjenica prilikom interpretativne analize književnog djela nipošto ne smije zanemariti, stoga će poglavlje biti posvećeno analizi odnosa pripovjedačice s članovima vlastite obitelji. S obzirom na to da je svaki rad o ženskom pismu na neki način ujedno i priča o ženama, krenut ćemo od odnosa između pripovjedačice Irene i njezine majke.

Prije nego što pozornost posvetimo spomenutom odnosu, čini nam se važnim napomenuti kako je čitava druga cjelina romana pod naslovom „Druga vremena“ posvećena oslikavanju članova obitelji koja je u središtu radnje. Portreti se temelje na seciranju njihove psihe. To su, dakle, svojevrsni poetični, Vrkljaničinim specifičnim, emocionalno nabijenim izrazom pisani psihoportreti.

Majčina biografija koju Irena prezentira čitateljima temelji se na nabranju nedaća koje su je od djetinjstva pritiskale. Upoznavanjem čitatelja i podsjećanjem sebe na svu silu nesreća koje su majku neprestano pratile, Irena objašnjava njezine postupke, pokušava razumjeti razloge koji su je rano gurnuli u crnilo depresije i oprašta joj manjak majčinske ljubavi koji su cijelo vrijeme bolno osjećale i ona i sestre. Tako, tek u književnom tekstu, metaforički rečeno, dolazi do prijeko potrebnog pomirenja Irene s vlastitom majkom. Kao što kaže citat: „Tek mnogo kasnije sam spoznala da su to posljedice jednog uskog odgoja i njegovih nikakvih šansi.“¹¹²

¹¹¹ (Ljubetić 2007: 30).

¹¹² (Vrkljan 1984: 39–40).

U djetinjstvu Ireninu majku smještaju u internat daleko od doma. Hladno i za svaku normalnu djevojčicu traumatično mjesto na kojem pati zbog odsustva topline, roditeljske ljubavi i osjećaja prihvaćenosti. Tamo se uči šutnji, trpljenju i pokornosti, što naposljetku uzrokuje da osjećaje za kojima je čeznula u djetinjstvu u odrasloj dobi ne zna pružiti svojoj djeci. Možda ju strah u kojemu se naučila živjeti sprečava da se prepusti izražavanju, primanju i davanju drugih, ljepših emocija.

Kao i Irena i majka u mladosti osjeća bunt i potrebu za kršenjem besmislenih pravila i izbjegavanjem strogih kazni koje su posljedica, već toliko puta spomenutog, lošeg roditeljskog odgoja. U jednom trenutku mladosti njezin bunt i s njim povezana potreba za slobodom dostiže svoj vrhunac i ona bježi prijateljici u Beograd. Prisjećajući se majke kakvu je poznavala, bilježeći taj važan biografski podatak, ona komentira: „U silvestarskoj noći 1926. ona s malim kovčegom bježi u Beograd svojoj prijateljici iz banke, plače čitavu noć u posve praznom vlaku koji vozi u nepoznato. Začuđujuća hrabrost, taj bijeg.“¹¹³

Kasnije majka ne odrasta. Ona postaje suprugom i majkom, ali usprkos tome, razapeta je u međuprostoru, zapela je na razvojnem putu od djeteta do žene, pa cijelo preostalo vrijeme svoga života vrluda između te dvije osobe: „Ona se neprestano plaši tih početaka nenaučena samostalnosti, zbunjena je u tom protuslovlju djeteta i žene. Jeste oboje i oboje samo napola. Ne može odlučiti.“¹¹⁴

Irena, kao što smo već govorili, također osjeća bunt protiv odgoja, ali za razliku od majke, ona rješenje pronalazi u preranom odrastanju: „Griješila sam svake noći navlačeći na djetinje tijelo prazno i odraslo lice Marike Röck ili Kristine Söderbaum: i vjerovala sam, s tim je licima povezana sreća, ljubav, život u kolibi u snježnim planinama“.¹¹⁵

I u majci i u kćeri prepoznamo tip „žene-djeteta“. Generacijski različite, obje su u djetinjstvu mučili isti problemi, što je poslije izvršilo utjecaj na njihovo odrastanje. Irena uči ulogu dobre kćeri i sve tričave manire koju ista podrazumijeva, a majka se istovremeno ne snalazi ni kao majka ni kao supruga ni kao domaćica, a ponajmanje kao zavodnica. Svi ti majčini pokušaji i trud koji je uložila u dobro igranje tih tipičnih ženskih uloga propadaju već

¹¹³ (*ibid.*: 33).

¹¹⁴ (*ibid.*: 37).

¹¹⁵ (*ibid.*: 26).

na početku jer u njoj je previše straha od neurotičnog muža: „A on joj je stalno na tragu, otkriva sve slabosti. Otpor, samostalnost, nepoznate riječi“.¹¹⁶ Nema snage ni za kakav vid borbe. I pred kćerinim neposluhom gubi autoritet. Bliskost majke i kćeri biva narušena očevim nasiljem, jezikom prepunim psovki i uvreda te majčinom galamom koja je, čini nam se, očajnički, uzaludni pokušaj uspostave barem prividnog ženskog autoriteta na, kako kaže protagonistica, „nevažnim razinama kućanstva“¹¹⁷, jedinom u patrijarhalnom društvu, za to dozvoljenom području.

Majka sestara Vrkljan nesposobna je vlastitoj djeci u formativnim godinama biti prijeko potreban oslonac, a istovremeno od njih očekuje da ju vole, poštuju i ispunjavaju u odnosu prema njoj sve dužnosti dobro odgojenih kćeri. Takvu majku, uzimajući u obzir kategorizaciju Caroline Eliacheff i Natalie Heinich, možemo svrstati u kategoriju „nepostojane majke“. Prema spomenutim autoricama: “nepostojana majka izvorsno simbolizira one majke istodobno vrlo prisutne i nesposobne da pruže osjećaj sigurnosti dostatan da njihova kći, kad za to dođe vrijeme, može postati samostalna, a da se ne osjeti napuštenom“.¹¹⁸ Iz Ireninih opisa majke vidimo da je ona stalno prisutna u životu svoje djece, ali im nije sposobna pružiti majčinsku zaštitu i podršku, zbog čega se ona osjećaju nevoljenima. Ta ista majka nesigurna je poput malene djevojčice i povlači se u sebe, što naposljetku rezultira depresijom, pa ona, na neki način, postaje kći svojim kćerima jer se nije sposobna suočiti s teškoćama stvarnosti u kojoj živi. Pokušavajući samoj sebi objasniti to stanje, pripovjedačica Irena, zalazeći u onaj dio majčine prošlosti s kojim je upoznata, pripovijeda i pita se: „Da li su one tamo nešto naučile? Ona mi to ne zna reći, moja majka ne zna pričati i svega se plaši.“¹¹⁹

Depresija koja je započela još u nesretnom i neskladnom braku nakon smrti supruga doseže svoj vrhunac, pa ta uplašena žena postaje onemoćala bolesnica potpuno ovisna o svojim kćerima koje se trude vratiti je u život, ali im uspijeva samo omogućiti joj

¹¹⁶ (*ibid.*: 38).

¹¹⁷ (*ibid.*: 39).

¹¹⁸ Eliacheff, Heinich, op. cit. (bilj. 108), str.165

¹¹⁹ Vrkljan, op. cit. (bilj. 160), str. 36

preživljavanje. O tome najjasnije govori sljedeća rečenica: „I kako ona ništa nije mogla odlučiti, morale smo odlučivati mi: što da kuha, što da obuče ili čita.“¹²⁰

Govoreći detaljnije o nepostojanim majkama, Eliacheff i Heinich objašnjavaju: „Ima žena čija se ljubav može izraziti samo kao nešto šuplje, u obliku vječnog zahtjeva, ili čija se depresivna praznina očituje odsutnošću, koju dijete uvijek doživljava kao odsutnost ljubavi.“¹²¹ Takav se destruktivan oblik ponašanja majke vrlo zorno pokazuje na više mjesta u romanu, posebice u činjenici da je Irenina sestra Vera zbog majčinog emocionalnog ucjenjivanja koje kulminira u prijetnji samoubojstvom prisiljena s njom sklopiti svojevrstan pakt o nenapuštanju i povesti je sa sobom na medeni mjesec. Nitko se ne može osloboditi okova građanskog odgoja.

Važnu ulogu u Ireninom odrastanju imala je poznanica njezinih roditelja, Elika. Samosvjesna, humana, snažna, strpljiva, pozitivna, hrabra, skromna i jednostavna, bila je majčina sušta suprotnost. Kako kaže sama pripovjedačica: „Elika je za mene bila otkriće drugačije žene, no što je to bila moja majka.“¹²² Njezine fine juhe donosile su okrepu siromasima. Njezin dom bio je dom svima koji nisu imali kamo. Uvijek se neustrašivo zalagala za ono što je smatrala ispravnim. Ona je bila oličenje mirotvorke koja svojim dobrim djelima mijenja život ljudi što je okružuju na bolje. Čvrsta ženska ličnost protagonističinog/autoričinog života, stoga ne čudi autoričina odluka da pričom o njoj završi središnju cjelinu svog prvog romana.

Otac, glava obitelji, neurotičan i nesretan, svim ženskim članicama svoje obitelji nasiljem utjeruje strah u kosti. Prva sjećanja što ih Irena veže uz njega su nenamjerni udarac cjepanicom u glavu i slika dječjeg štapa kojim su se za Božić palile svijeće na božićnom drvcu, a ostatak godine je, paradoksalno, služio za fizičko kažnjavanje neposlušnih kćeri. Kao prvorodena kći, ona je od batina najčešće i najteže stradavala. Kažnjavanje djece batinama pomoću štapa koji se nezaobilazno koristio tijekom priprema za obilježavanje blagdana Kristovog rođenja krajnje je morbidan i degutantčan očev način da nebrojeno puta pokaže i potvrdi svoju moć u obiteljskom krugu.

¹²⁰ (*ibid.*: 40).

¹²¹ Eliacheff, Heinich, op. cit. (bilj. 108), str. 166

¹²² (*ibid.*: 102).

Osim fizičkog nasilja, on se služi nizom drugih pogrešnih „odgojnih“ metoda kako bi kćeri oblikovao prema svojim mjerilima i učinio da očvrsnu te da budu pripremljene i sposobne prevladati buduća životna razočaranja i prepreke, da budu bolje od drugih, onakve kakav je želio, postati on sam, ali u tome nije uspio. To je njegov sebičan i potpuno pogrešan način da preko djece, ponajviše preko Irene koju tjera da još u djetinjstvu čita „Idiota“ i niz drugih za njezinu dob suviše kompleksnih književnih djela, dođe do željenog samoostvarenja.

Za dvanaesti rođendan djevojčica od oca umjesto dara dobiva pismo u kojem se od nje zahtijeva da bude odrasla i tako se objašnjava izostanak dara jer odraslima ne trebaju darovi. Ostala pisma koja joj tijekom narednih godina stižu na boravišne adrese njihov autor koristi za poticanje međusobnih rasprava, za filozofiranje, a ne za iskazivanje zabrinutosti za vlastito dijete. Kao što kaže protagonistica/pripovjedačica/autorica: „On je oduvijek želio imati kćeri. Njih je želio oblikovati. Rasprave s jednim sinom, ne znam da li bi to bilo moguće.“¹²³ Taj nakaradni odgoj temeljio se na zahtjevu za ispunjavanjem dvaju imperativa. Naime, Irena je istovremeno morala neprestano brinuti o svom imidžu dobre, pristojne i plahe kćeri, članice skladne obitelji i, daleko od očiju javnosti, unutar disfunkcionalne obitelji probleme, bolesti i druge nedaće podnositi „muški“. O netom napisanome svjedoče uznemirujući reci: „Polipe u nosu izvadili su mi bez narkoze, on me držao na krilu: tako šta se mora izdržati.“¹²⁴ Previsoki su to zahtjevi za jednu senzibilnu dušu koja od ranih godina pokazuje afinitet prema umjetnosti. Zahvaljujući traumama iz djetinjstva, identitet Irene protagonistice/pripovjedačice i autorice romana „Svila, škare“ podijeljen je. Ona živi u stalnom proturječju između onakve sebe kakva bi, prema usvojenim normama, trebala biti i onakve kakva želi biti. Nesigurna je, puna bezrazložne krivnje i neprestano se traži. Ta potraga za pravim „ja“, taj put od sebe kakvog su ti očekivanja bližnjih nametnula do sebe kakav zaista jesi osnovna je tema romana „Svila, škare“, ali i kasnijih proznih ostvaraja Irene Vrkljan.

Svoju priču o odnosu s ocem i prema ocu ona završava oprostom. Njezine sad već zrele godine u kojima se nalazi u trenutku pisanja knjige i iskustvo koje se uz njih skupilo omogućavaju joj da objektivnije sagleda sve te upamćene, teške situacije, da bolje razumije postupke svojih nesretnih roditelja i oprosti im odsutnost te nekada nužne ljubavi i potpore. Završni reci o ocu donose nam lijepu, nježnu sliku zaljubljenog mladića ispunjenog vjerom u život i vlastiti uspjeh. To je slika koju Irena želi trajno sačuvati. Tvrdnje potvrđujemo citatom:

¹²³ (*ibid.*: 112).

¹²⁴ (*ibid.* : 113).

„Da je njegova rana smrt njegovom životu ipak podarila istinu, to sam shvatila. Strogi pogled se promijenio, njegovu žestinu sam razumjela zbog kratkoće života. On mi kima glavom, podiže šešir i odlazi zauvijek.“¹²⁵

O odnosu protagonistice/pripovjedačice/autorice sa sestrama blizankama čitatelji doznaju vrlo malo. Uvid u kompleksnost sestrinskih odnosa unutar obitelji o čijem nam raspadu govori roman „Svila, škare“ dobivamo preko pisama sestara što ih autorica umeće u tkivo teksta. Za nju samu rođenje sestara, tih malenih obožavanih bića, značilo je smanjenu roditeljsku kontrolu, neku vrstu nebrige za najstarije dijete i, u skladu s tim, jedan poseban oblik slobode. Slobodu da se čine u uobičajenim okolnostima nedozvoljene stvari poput vožnje s dječacima riječnim nasipom. Svaka od sestara Irenu percipira drugačije. Vera u njoj vidi stariju sestru koja se usudila učiniti ono što ona nikada nije mogla; zbog vjere u ljubav i predanosti zaručniku posvađala se s ocem kojemu nipošto nije valjalo proturječiti. Kako bi se dobila cjelokupna slika zamršenosti obiteljskih odnosa, važno je kazati da se prije dolaska k obitelji u Opatiju sa zaručnikom Irena nije vidjela sa sestrama čak pet godina.

Nada se čitav život osjeća nedostojno svoje starije sestre i čezne za njezinom pažnjom i priznavanjem nje kao samostalne i samosvjesne osobe koja je zaslužila ljubav zbog osobnih kvaliteta, a ne zbog krvnih veza. To jasno iskazuje i u svom pismu. U njemu se nakratko osvrće i na vlastiti odnos s ocem koji ne može biti dobar zbog prevelike količine straha od prijekora i udaraca što ga u njoj budi njegova blizina. I ona utočište pronalazi u umjetnosti. Kad govori o Ireni kaže: „Ali kad je govorila o drugima, o njihovim problemima, njihovim sudbinama, kvaliteti duše i srca, čeznula sam uvijek za tim da jednom i mene tako vidi i tako razumije. Da me jednostavno predstavi: ovo je Nada, ili: ovo je moja Nada, da ta riječ moja ima puno značenje, a ne: ovo je moja sestra.“¹²⁶

Uzimajući u obzir sve što smo napisali u ovom poglavlju, možemo zaključiti kako je život u strahu od nasilja u svim ženskim članicama Irenine obitelji, uključujući i nju samu, razvio komplekse koji su utjecali na razvoj njihovih identiteta. Kako bi naučile cijeniti i voljeti same sebe, prvo ih moraju prihvatiti i voljeti drugi jer drugi su im i oduzeli priliku za ranije samoostvarenje.

¹²⁵ (*ibid.*: 113 – 114).

¹²⁶ (*ibid.*: 66).

5.4. KUHINJA, SOBA, VLAK – STALNI MOTIVI PROZE IRENE VRKLJAN

Čini nam se kako je, bez obzira na njegov naslov, ovo poglavlje najbolje započeti tvrdnjom da, od prve zbirke poezije s kojom je započela svoj književni put do najnovijih proznih djela, Irena Vrkljan svoj literarni univerzum gradi unutar zidova soba u kojima je živjela. Njezina književna djela svojevrsna su putovanja kroz prostore sjećanja. Sjećanja veže uz predmete po kojima pada prašina kao dokaz prolaznosti vremena i ljude koji su te predmete koristili: „Neki put mislim, dvije šalice više, još poneka čaša ili vaza, možda bi bilo dobro kad bi ih ona sad posjedovala. Stara budilica s nekadašnjeg noćnog ormara zvoni zahrđalo i slabašno, moja majka je stalno navija kao i još dva, tri stara sata, ali gubitak je, usprkos tome, gotovo potpun a njeno sjećanje kao pometeno skupa s tim izgubljenim predmetima.“¹²⁷

„Ta je soba visoka kao ponor, ona je soba užasnutih sumraka, ona je očajna, lijepa, tako strašna/kolijevka, grobnica, postelja/soba moje mašte, mog djetinjstva i pepela.“¹²⁸ Kako kaže Andrea Zlata: „Kod Irene Vrkljan sve je izašlo iz sobe.“¹²⁹ Unutar tih soba na različitim adresama u različitim gradovima na svakom koraku spava neki prošli život, ljudi vrijedni priče i čuvanja od zaborava te davni strahovi i demoni s kojima se preko literature valja obračunati. Svaka soba, kao što dobro zaključuje Zlata, predstavlja za Irenu Vrkljan poseban prostor uz koji veže drugačije emocije jer emocije i to kako one djeluju na osobe čine jedan od najvažnijih temata njenog opusa.

Spavaća soba tako uvijek u sebi sadrži priču o propaloj nadi u ljubav, o narušenim partnerskim odnosima i intimi koja se, uslijed životnih nedaća, izgubila. Navedena tvrdnja najbolje je uočljiva u romanu „Svila, škare“, gdje spavaća soba postaje utočište depresivne majke i prostor u kojem ona gubi dodir sa stvarnošću koja joj je, nakon svega, postala preteška. Dakle, njezina prvotna namjena se promijenila. Prolazna soba u kojoj boravi sama autorica prostor je kroz koji prolaze svi ljudi koji u životu njenih roditelja imaju važnu ulogu. Smještanje najstarijeg djeteta u taj skućeni usputni prostor znak je da se od njega vrlo rano očekivalo da odraste i preuzme odgovornost za vlastiti život. Irena se zbog toga tijekom

¹²⁷ (Vrkljan 1984: 106).

¹²⁸ (Vrkljan 1966: 7).

¹²⁹ (Zlata 2004: 84).

djetinjstva i ranog djevojaštva često osjećala kao da je svima na putu i da je uljez u vlastitoj obitelji, što je više puta u svojim djelima naglasila.

Kuhinja je za nju prostor topline i susreta s bliskim prijateljima u mladosti i zrelim godinama. U kuhinjama, ateljeima i ostalim obitavalištima tih najčešće siromašnih, ali susretljivih i srdačnih osoba, umjetnika, dobivala je sve ono što joj je u djetinjstvu nedostajalo. Bila je primljena u društvo sebi sličnih, jedna od njih. Konačno nikome na putu. Spomenuti prostori u kojima su živjeli njezini prijatelji u suprotnosti su s blagovaonicom iz djetinjstva uz koju veže traumatične obiteljske ručke, očevu galamu i sjećanje na svoj prvi, u ovom radu već spomenut, otpor prema roditeljskoj zapovijedi da se pojede sve s tanjura i prema građanskim manirima.

Odlazak u Berlin na studij glume donosi joj novo iskustvo. Odjednom više nije samo neprilagođena umjetnica koja živi mijenjajući adrese soba u kojima se nalazi život. Sada je strankinja, ona koja doslovno živi između dvije zemlje, pa njezina književna djela više nisu samo metaforička putovanja kroz sjećanje, već se život pretvara u putovanje i u tekstove se uvlači motiv vlaka kao jedan od tri stalna motiva njezine proze.

Motiv vlaka u Vrkljaničinoj prozi možemo promatrati iz dvije vizure. Jedan je bio onaj koji ju je odveo u Berlin. Njime je pokušala pobjeći od prošlosti i ljudi koji su je povrijedili. Putovanje njime donijelo joj je strah strankinje koja se našla u nepoznatom prostoru, ali i priliku za početak novog, boljeg života. Drugi su bili svi oni ostali vlakovi kojima je kasnije putovala krećući se na relaciji Zagreb-Berlin i obratno, vraćajući se, kao u profesionalnom i privatnom životu uspješna žena, onima od kojih je u prijelomnom trenutku života otišla i ponovno bježeći od njihove zavisti i neprihvatanja u taj drugi grad i drugi jezik što ih je s 36 godina poželjela osvojiti.

O boravku Irene Vrkljan u Berlinu i knjizi koja je zbog njega nastala, romanu „Berlinski rukopis“, bavit ćemo se u idućem poglavlju ovoga rada.

5.5. „STAJATI NA RASKRIŽJU BIOGRAFIJE“; IRENA VRKLJAN: „BERLINSKI RUKOPIS“

„Danas mislim, stajala sam na križanju biografije. Vlastite. U jednoj tuđini još bez okusa, bez tjelesne topline. Stajala sam i istovremeno gledala na samu sebe.“¹³⁰

„I često je sve samo taj bljesak, sve samo bjelina papira, a na njemu drhtav crtež linija, putova.“¹³¹

Pisanje i promišljanje o književnom djelu Irene Vrkljan „Berlinski rukopis“, objavljenom 1988. godine, odlučili smo započeti dvama odabranim citatima koji, prema našem mišljenju, vrlo dobro sažimlju dvije glavne u njemu prisutne teme. Kao što se od odlaska u Berlin 1966. autorica kreće između dvije zemlje, dva grada, Zagreba i Berlina, o čemu ćemo detaljnije pisati kasnije, tako se u ovom tekstu ona kreće između teme svojevrsnog, premda ne političkog, dobrovoljnog egzila i teme položaja umjetnika, ponajprije pisca i stvaralačkog procesa u kulturi koju Dubravka Ugrešić bez ustručavanja naziva kulturom laži. Takav oblik kulture prisutan je i danas, nažalost, u cijelom svijetu, uključujući i Njemačku od koje stanovnici malih zemalja, poput Republike Hrvatske, očekuju da bude dio naprednog Zapadnog svijeta. Ona im predstavlja nekakva vrata iza kojih ih čeka zemlja prepuna mogućnosti. I za Irenu je Njemačka, preciznije Berlin, predstavljao nadu u neki novi životni početak koji će s vremenom prerasti u sretniju ili barem lakšu svakodnevicu nego što je bila ona u Zagrebu. Naposljetku, možda je život samo niz početaka ili krajeva, ovisno iz kojega kuta gledamo. U svakom slučaju, protagonistica/autorica „Berlinskog rukopisa“ pita se: „Postoji li početak? Ne počinje li taj grad Berlin već u mojoj glavi, već mnogo prije, njegove ulice, imena? Alexanderplatz, Kurfürstendamm, Reichstag? Ne postoji li taj tako strani svijet samo sjedinjen sa stranicama pročitanih knjiga, s rečenicama i opisima od prije poznatih mjesta?“¹³²

Berlin koji ju je, uplašenu, prepunu snova, potpuno samu i promrzlu, dočeka po izlasku iz vlaka, bio je različit od slike istog koju je stvorila i onoga što je u skladu s tim

¹³⁰ (Vrkljan 1988: 17).

¹³¹ (*ibid.*: 126).

¹³² (*ibid.*: 17).

očekivala zateći. Irena Vrkljan se zbog toga odlučuje prijeći još jednom taj put od Zagreba do Berlina i natrag koji je u životu toliko puta prešla. Ovoga puta ne vlakom, nego pišući.

Čini to, zaključujemo iz pročitano, kako bi posvjedočila o teškom životu u tuđini. Kako bi „domaćem stanovništvu“, ako je želi čuti, progovorila o mučnim stranama života u inozemstvu o kojima oni koji ostaju u malim sredinama zaslijepljeni zavišću najčešće ne razmišljaju.

U nastavku ovog dijela rada osvrnut ćemo se na, prema našem mišljenju, najvažnije odrednice „Berlinskog rukopisa“, od kojih se neke pojavljuju i u romanu „Svila, škare“, a prepun ih je i drugi prozni ostvaraj Irene Vrkljan naslovljen „Marina ili o biografiji“ kojim su se bavili mnogi ugledni književni kritičari i teoretičari. Početna točka interpretativne analize žanrovski kompleksnog književnog djela bit će već mnogo puta spomenut međuprostor i život između koji uz njega dolazi te sve ono što je takav način bivstvovanja protagonistici/pripovjedačici/autorici donio.

5.6. ŽIVOT IZMEĐU DVIJE ZEMLJE

Najvažnija tema proze „Berlinski rukopis“ svakako je autoričin/protagonističin/pripovjedačičin nezavistan položaj stranca u zemlji koju je u osjetljivom životnom razdoblju odabrala da joj bude plodno tlo za novi početak. Položaj svakog emigranta, a pogotovo emigrantice sam je po sebi težak, a njezin je po mnogočemu specifičan. Ona nije otišla zbog loših političkih okolnosti, nije se nikome zamjerila, nije imala moćne neprijatelje, nije morala otići. Te 1966. godine Irena Vrkljan bila je za javnost pjesnikinja iz krugovaških krugova, a privatno je bila mlada žena na pragu zrelosti, traumatizirana teškim djetinjstvom i nesretnim brakom, koja je konačno odlučila preuzeti uzde vlastitog života u svoje ruke. Kako kaže na osobito važnom mjestu u romanu „Svila, škare“: „Odgoju između razmaženosti i zapuštenosti došao je kraj, tom djetinjstvu, propalom braku, prerezala sam pupkovinu, bila sam stara trideset i šest godina. Prašina je pala na praznu sobu u Bulićevoj, susjeda više nije kucala na vrata, slike i knjige su polako posivjele. Otišla sam s jednim kovčegom i našla se negdje drugdje, prvi put sam bila potpuno sama. Prijatelji koji su stajali na aerodromu mahali su mi mrzovoljno i s nerazumijevanjem.“¹³³

¹³³ (Vrkljan 1984: 121).

Odlučila je otići zbog sebe. Raskinuti veze sa svime što ju je boljelo i početi iznova sama. Njezin je odlazak, baš zato što je bio dobrovoljan, stavlja u zaista neugodnu poziciju. S jedne strane, oni koje ostavlja ne razumiju, ljute se, možda joj čak i zavide što joj, dakako, dodatno otežava situaciju i smanjuje mogućnost povratka. S druge strane, odmah po dolasku u Berlin osjeća na vlastitoj koži što znači biti stranac i ne poznavati tlo na kojemu stojiš, znajući da ovoga puta zaista moraš koračati doslovno potpuno sama. Taj je osjećaj vrlo dobro opisan u „Berlinskom rukopisu“: „Stajala sam na križanju zimskog dana, u vjetru, u prvom snijegu i nadala sam se da sam stigla u Berlin. I odmah sam pomislila, brzo ću otputovati. Možda odmah, sutra. Tako je sve bilo tuđe.“¹³⁴

Možda je taj dolazak u Berlin za pripovjedačicu/protagonisticu/autoricu značio i pokušaj bijega od demona nesretne prošlosti koji spavaju u sobama u Zagrebu, možda se nadala da će u stranom gradu pronaći zaborav, zaboraviti sve pogreške, strahove i slabosti, sve ljude zbog kojih se u određenim trenucima života osjećala bezvrijedno. Možda je žarko željela u nepoznatim ulicama, u drugim sobama krenuti od nule. Pronaći i izgraditi novu sebe, ali nažalost ili na sreću, ovisno kako na to gledamo, u životu samo sazrijevamo i na neki se način nadograđujemo. Također, važno je ne smetnuti s uma da nam priče utemeljene na ljudskom životu ne dopuštaju zaborav, a sva su prozna, pa i većina poetskih djela utemeljena upravo na spomenutom životu. Ni zaborav ni spokoj, a ni svoje mjesto pod suncem Irena, protagonistica/pripovjedačica i autorica književnog djela kojim se bavimo, u Berlinu nije uspjela pronaći, ali tijekom studija pronašla je ljubav. Pa ipak, početak je bio mukotrpan. Tmurna svakodnevnica. Veliko siromaštvo: „Selim u nju sa svojim kovčegom, s jednim ormarom bez stražnjeg dijela i s jednim željeznim, bolničkim krevetom od Crvenog križa. Saznajem, ovdje se ništa ne mora kupiti, u gradu postoji dosta odbačenih nepotrebnih stvari – Magazini Crvenog križa su puni.“¹³⁵ Prošlost, život koji je ostavila za sobom, prati je svuda, a ona pokušava preživjeti u tom stranom gradu čija se stvarnost ne poklapa s njezinim početnim očekivanjima, čemu su, dakako, doprinijele i tipične predrasude malih naroda koje je donijela iz domovine. O tome govori jasno, jezgrovito i sigurno: „Onaj je svijet bio bajka koju sam

¹³⁴ (Vrkljan 1988: 17).

¹³⁵ (*ibid.*: 21).

donijela sa sobom. Kao što sam donijela i predrasude. Neki sjever. Neka Njemačka. Hladnoća. Zlato.”¹³⁶

Muke koje proživljava u stranoj zemlji veće su nego one na studiju u Zagrebu u vrijeme kad su roditelji sa sestrama odselili u Opatiju i kad nisu brinuli za nju jer ju uz teške financijske okolnosti prati i snažan osjećaj nepripadnosti što ga, u većoj ili manjoj mjeri, posjeduju svi iseljenici. Tvrdnju potvrđuje citat: „Berlin je, kao neko stanje. Istraživanje gradskog krajolika vrši se šiljatim prstima. Život na opoziv. U glavi uvijek spremljen kovčeg za bijeg.”¹³⁷

Olakotne okolnosti koje joj pomažu da se usprkos svemu navedenom odluči ostati u Berlinu predstavljaju činjenice da u Bennu Meyer-Wehlacku pronalazi odanog partnera, pa zahvaljujući njemu više nije prepuštena samoj sebi te da je u djetinjstvu kod kuće govorila njemački, pa barem ne mora živjeti između dva jezika jer je bilingvalna.

Njihov zajednički život postaje život između dvije zemlje. Svodi se na česta putovanja vlakom nakon kojih supružnici zamjenjuju uloge, pa Benno postaje stranac koji istražuje nepoznat grad, a Irena je povratnica koja onima od kojih je otišla uzaludno pokušava dokazati da ih nije zaboravila trudeći ih se pritom u isto vrijeme pobliže upoznati s kompleksnom pozicijom doseljenice u kojoj se našla. Naravno, ne smijemo smetnuti s uma da je Benno tada u njezinoj domovini bio samo turist, što je jako različita etiketa od one koju u Berlinu možemo pripisati pripovjedačici/protagonistici/autorici. To vrijeme i svoju osjetljivu poziciju ona opisuje ovako: “Vremena putovanja. Selimo amo-tamo. Živimo neko vrijeme u tuđini. Sjedimo sami na klupi u parku. Kuće domovine kao opustjele. Dolazimo ljeti, nosimo kovčege s darovima. Igramo se često strica iz Amerike. Pričamo, neki put lažemo. Prikrivamo bolesti. Hladnoću druge zemlje. Imamo auto, nemamo auto. Patimo kad vidimo strah u očima rodbine, bojazan da ćemo se možda vratiti. Uzeti nekom posao. Ili dio vrta, dio kuće.”¹³⁸

Važno je napomenuti da Irena Vrkljan dugi niz godina uopće nije pisala vlastite tekstove. Umjesto toga zapisivala je suprugove priče po diktatu kako bi mu pomogla prebroditi stvaralačku krizu. Na taj mu se način pomoću ljubavi i truda odužila za sve dobro

¹³⁶ (*ibid.*: 19).

¹³⁷ (*ibid.*: 26).

¹³⁸ (*ibid.*: 15).

što je za nju učinio. Da Berlin za nju bez njegove prisutnosti ne bi bio isti vidljivo je iz sljedećih rečenica: “Prvo sam vrijeme ostala i zbog Benna. Imam sreće s tim strancem. Smijem sve pitati, smijem tugovati. Prolazim kroz nepoznate ulice i slušam njegove priče.”¹³⁹

Njezine prozne uspješnice nastaju naknadno. Na suočavanje s traumama što ih joj je uzrokovao krivi roditeljski odgoj pomoću stvaranja književnog teksta nagovaraju je suprug Benno i prijatelj Claudio Lange, slikar, emigrant iz Čilea, i tako nastaje roman „Svila, škare“. Na pisanje „Berlinskog rukopisa“ odlučuje se sama, sjedeći jednog dana u sobi i razmišljajući o povratku u Zagreb. Iz navedenog možemo zaključiti kako njezini literarni tekstovi nastaju tek kad sadašnju situaciju ispreplete sa sjećanjima. Tada također možemo primijetiti neki oblik kretanja između prošlosti i sadašnjosti i obrnuto, samo ovoga puta u prostoru književnosti.

Dolazak u Berlin bio je prijelomni trenutak života Irene – protagonistice/pripovjedačice/autorice „Berlinskog rukopisa“. Podijelio je njezin život i stvorio od njega vječno putovanje između dvije zemlje. Na apstraktnoj razini pojavljuje se konstantno kretanje između oprečnih pojmova; života i smrti, hrabrosti i straha, pisanja vlastite i slušanja tuđih priča, fikcije i faksije, proze i poezije i tako dalje. Na tom putovanju nastavlja nastojati stići do same sebe, kao što je to činila i u svojim ranijim djelima. Rekonstrukcija njezinog identiteta u „Berlinskom rukopisu“ bit će tema sljedećeg poglavlja ovoga diplomskog rada.

5.7. PISANJE O SEBI I DRUGIMA KAO NAČIN REKONSTRUKCIJE IDENTITETA

Andrea Zlatar smatra da je identitet kontinuirani proces napuštanja staroga i stvaranja novoga identiteta.¹⁴⁰ Stvaramo ga ogledajući se u drugima, uviđajući vlastite specifičnosti u odnosu na njih i svjesno se od njih razlikujući. Svi ljudi riznica su brojnih, različitih identiteta koji su se tijekom njihove osobne povijesti postupno izgrađivali i nestajali. Potraga za samom sobom i taj spomenuti proces rekonstrukcije identiteta opsesivna je tema književnog opusa

¹³⁹ (*ibid.*: 26).

¹⁴⁰ (Zlatar 2007: 21).

Irene Vrkljan. U skladu s navedenom tvrdnjom, njome je zaokupljena i u „Berlinskom rukopisu“.

To je književno djelo svojevrsni *vlak koji juri kroz sjećanje*,¹⁴¹ kao što lijepo i poetično ističe Zdravko Zima. U tom vlaku zajedno s Irenom sjede mnogi ljudi. Puno je lica u kojima može vidjeti svoj odraz, pregršt sudbina koje valja spasiti od zaborava, to jest priča koje čekaju svoju pripovjedačicu, a sve su one odreda biografije pojedinaca koje autorica osjeća bliskima. Mnogi od njih više nisu živi. Nedaće koje su ih snašle kada se ponovno zavrteo kotač velike povijesti nisu mogli preživjeti, ali ostali su njihovi tekstovi. Interakciju s njima nužnu za njihovo sudjelovanje u procesu ponovne izgradnje vlastitog identiteta pripovjedačica/protagonistica/autorica uspostavlja pomoću čitanja spomenutih tekstova. Krikovi tih umjetnika, intelektualaca, prognanika, bjegunaca, idealista, vizionara pripadnika obaju spolova poput Waltera Benjamina i Wirginie Wolf savršeno se uklapaju u njezinu litaniju strankinje: „Cijelo vrijeme u Parizu, živio je Walter Benjamin na rubu gladi i pisao.“¹⁴², te kao takvi čine dio jednog novog oblika života, onog u bilježnici o kojemu govori omiljena joj ruska pjesnikinja Marina Cvetajeva. Želeći objasniti što za nju znači pisana riječ i potvrditi njezinu važnost, Irena kazuje: „I često je sve samo taj bljesak, sve samo bjelina papira, a na njemu drhtav crtež linija, putova. Tako neki put zapisujemo i gradove.“¹⁴³

I društveni identitet dio je pojedinačnog identiteta, odnosno, pojedinačni identiteti zajedno čine društveni identitet. Izvrsna moć zapažanja i posebna senzibilnost omogućuju autorici/pripovjedačici/protagonistici uočavanje svih mana suvremenog načina života i bude u njoj otpor prema istome. Tekst joj u tom kontekstu služi kao prostor za društveno korisno djelovanje. Pomoću njega pokušava onima koji još čitaju pokazati kako tehnološki napredak mijenja gradove do neprepoznatljivosti, utječe na kulturu, smanjuje popularnost čitanja i narušava kvalitetu međuljudskih odnosa. Otvara im oči i podsjeća ih na nužnost povratka tradicionalnim vrijednostima i bogatom književnom i kulturnom naslijeđu što su ga za sobom ostavili svi oni umjetnici patnici koji su zbog ideala proveli svoj život gladujući u izgnanstvu i bijedi. Njima je bilo važno stvarati umjetnost (pisati), ostaviti onima koji će živjeti nakon njih

¹⁴¹ Zima, Z.: Druga strana biografije, u: Vrkljan, I.: Berlinski rukopis, GZH, Zagreb, 1988

¹⁴² (Vrkljan 1988: 26, 32).

¹⁴³ (*ibid.*: 126).

poruku o važnosti ustrajnog kročenja vlastitim putevima, usprkos svim mogućim preprekama i nedaćama.

Jednako važnu ulogu u književnom djelu kojim se bavimo uz umjetnike imaju i „mali ljudi“ koji su pripovjedačici/protagonistici/autorici u najtežim trenucima berlinskog života pružili ruku, poput gospođe Golisch. O njezinoj dobroti, usamljenosti i velikodušnosti na početku „Berlinskog rukopisa“ pišu ove rečenice: „Kućepaziteljica, gospođa Golisch, poklanja mi još mali sag, stojeću lampu, jedan stolac sa zadahom vlažnog podruma, zeleni kuhinjski stol iz 1925. Ona je veoma debela, razgovorljiva i znatiželjna. Porijeklom je iz Šleske. Donijela mi je stvari, sjela na jedini stolac i dva sata pričala o svom braku, bolestima, alkoholu, batinama bijedi i ratu“.¹⁴⁴

Irena se boji da će ljudi usredotočeni na lovljenje koraka s užurbanošću suvremenog doba i praćenje modnih trendova ubrzo zaboraviti žrtvu tih osebnih pojedinaca koji su, jedni u društvu, a drugi u njihovim privatnim životima, ostavili trag i donijeli pozitivnu promjenu. Piše: „Ako ne čitamo znakove pisma, stare knjige, bilješke prošlosti, izgubit ćemo sjećanje, povijest i nasljeđe. Jer sve što je zapisano je za nekog tko dolazi poslije.“¹⁴⁵

Ako se dogodi taj trenutak posvemašnjeg zaborava, ljudi će postati roboti i zaboraviti tko su, a onda više nikakva rekonstrukcija neće biti moguća. Tako sigurno osjeća i misli autorica, stoga i dalje neumorno čita, piše, bilježi, svjedoči, spašava od zaborava priče onih koji su to zaslužili. Tako uvijek iznova izgrađuje vlastiti identitet i smisao postojanja koji u stvarnosti polako nestaje, ponovno stoji na bijelom papiru.

5.8. OBILJEŽJA POSTMODERNIZMA: PITANJE ŽANRA – IZMEĐU PUTOPISA I ISPOVJEDNE PROZE

U postmodernizmu propadaju ideologije i hijerarhije koje su dolazile kao simbol uspostave reda unutar društvenog sustava obojenog određenom ideologijom. Književnost više nije prisiljena biti aparat za političku propagandu moćnika i književnici se više ne dijele na one koji su podobni i buntovnike, pri čemu, naravno, kvaliteta napisanog nije bila kriterij. Dakako, buntovnici su uvijek bolje pisali, ali su, bez obzira na to, uvijek u nadmetanju s

¹⁴⁴ (*ibid.*: 21).

¹⁴⁵ (*ibid.*: 32).

podobnima lošije prolazili. Književnosti se, u postmodernizmu, vraća autonomija, a književnicima sloboda izražavanja. Propast ideologije sa sobom donosi i slabljenje metanaracija, pa u fokus dolaze osobne priče „malih ljudi“, dok je velika povijest u pozadini kao kulisa događaja koji pokreću radnju.

„Berlinski rukopis“ prepun je takvih priča. One su prvo nama uočljivo postmodernističko obilježje ovog žanrovski teško odredivog književnog djela. Problematičnost žanrovskog određenja u konkretnom slučaju uzrokuju brojni čimbenici. Najvažnijim smatramo činjenicu da su književni žanrovi svojevrstne ladice u koje teoretičari pospremaju određena književna djela imajući pri tome na umu njihova osnovna obilježja kako bi svim svojim kolegama, suradnicima, književnim kritičarima i čitateljima omogućili bolje snalaženje na bogatom polju književnosti.

Tijekom javnih nastupa autorica je više puta naglasila kako ne voli kad se njezin rad trpa u ladice, a još više od toga ne voli kad joj se nešto nameće. Tu je misao vodilju, vjerujemo, ustrajno slijedila prilikom oblikovanja svih svojih književnih djela, pa tako pjesme iz zbirke „Soba, taj strašni vrt“ (1996.) uvode u priču o životu u sobama u kojima se talože uspomene iz prošlih vremena koja se nastavila u ovdje već interpretiranom romanu prvijencu „Svila, škare“.

„Svila, škare“ obiluje miješanjem fikcije i faksije, čime se ruše temelji prave autobiografije. U „Berlinskom rukopisu“ destabilizira se čvrstoća i preciznost putopisa koji Hrvatski jezični portal definira kao književnu vrstu u kojoj pisac iznosi svoje misli, zapažanja i dojmove o mjestima i gradovima kroz koje putuje.¹⁴⁶ Naime, premda je putovanje od Zagreba do Berlina i natrag provodni motiv čitavog teksta, njegova osnovna tema je život protagonistice/pripovjedačice/autorice u Berlinu i marginalna pozicija strankinje u kojoj se ondje našla. Umjesto opisa putovanja i gradskih ulica koji su, to je svima poznato, glavni motivi putopisa, čitamo njezina sjećanja na prvi susret s gradom, na strah, siromaštvo i osamljenost. Prisutni su i esejistički komentari o razlici između Berlina u koji je stigla prije mnogo godina i ovog u kojem živi u trenutku nastanka djela. Sjećanja zamagljuju pogled i uvode nas u specifičan tip fragmentarne ispovjedne proze. Da se radi o ispovjednoj prozi pokazuje nam upotreba prvog lica jednine te Lejeuneov „autobiografski sporazum“¹⁴⁷ koji je

¹⁴⁶ HJP (pregled 16.7.2018).

¹⁴⁷ (Lejeune 2000: 202).

prisutan i u romanu „Svila, škar“e. Važno je napomenuti da „Berlinski rukopis“ nije autobiografija, ali svaka vrsta ispovjedne proze ima svoje temelje u autobiografiji.

Pripovjedačica/protagonistica/autorica živi između dvije zemlje, a mi pri pokušaju interpretacije njezinog djela zastajemo između putopisa i ispovjedne proze. Nismo sigurni kako bismo ga žanrovski odredili, a onda nam pogled padne na naslovnicu i osjetimo olakšanje jer je riječju „rukopis“ u naslovu sama ostavila vlastito djelo onkraj svih književnih žanrova. Time je željela naglasiti činjenicu da ne piše pomoću stroja, već rukom i da u tom djelu ništa nije važnije od sudbina onih kojima je pisanje poziv, misija, način života. Onih koji poput nje same u životu slijede jednadžbu Marine Cvetajeve koja glasi: „pisati=živjeti“.¹⁴⁸

5.8.1. Intertekstualnost i citatnost: tuđi tekstovi kao dio vlastitog teksta

Ovaj djelić rada sastavni je dio cjeline o postmodernističkim obilježjima „Berlinskog rukopisa“. Nezaobilazna obilježja postmodernizma svakako su intertekstualnost i citatnost, stoga smatramo da je najbolje započeti definicijama tih dvaju književnoteorijskih pojmova.

Hrvatska enciklopedija intertekstualnošću naziva „termin kojim se označavaju odnosi među tekstovima“.¹⁴⁹ Citatnost je precizno i doslovno navođenje tuđih riječi u vlastitom tekstu. Tekstovi Irene Vrkljan mreža su intertekstualnih odnosa. Prepuni su pisama prijatelja i citata iz djela književnika s kojima pronalazi dodirne točke u biografijama. Ti citati najčešće služe kako bi potvrdili, upotpunili i osvjedočili istinitost njezinih stavova, misli i osjećaja. Nadovezuju se na građu teksta u koji su umetnuti i potpuno se uklapaju u priču, pa bi se čitateljima, kad ne bi bilo navođenja imena, moglo činiti kao da je sve ulomke pisala ista osoba koja je preko pisama s raseljenim prijateljicama vodila polemike o propasti kulture, civilizacije i umjetnosti. Njih Sanja Tadić Šokac smatra „otvorenim oblicima dijegetske samosvijesti“.¹⁵⁰

U priču o životu u tuđini koja je temelj „Berlinskog rukopisa“ savršeno se uklapaju i tekstovi Virginie Wolf koja, kako nas izvještava Irena Vrkljan, piše: „...jer gdje god se

¹⁴⁸ (Vrkljan 2004:56)

¹⁴⁹ Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Hrvatska enciklopedija-mrežno izdanje* (pregled 16.7.2018.).

¹⁵⁰ (Tadić-Šokac 2011: 423 –439).

nastanjujem, ja umirem u progonstvu.“¹⁵¹ Njih prate rečenice Waltera Benjamina, Stefana Zweiga, Heinricha Manna i drugih književnih velikana. „Berlinski rukopis“ je svojevrsni memento na sve one čiji su joj tekstovi pomogli da lakše podnese stigmatu strankinje koja je bila prva stvar koju joj je život između dvije zemlje donio.

Naše bavljenje književnim djelima autorice koja je napisala paradigmatički roman hrvatskog ženskog pisma „Svila, škar“¹⁵², Irene Vrkljan, završit ćemo na najbolji mogući način, transkriptom razgovora sa samom autoricom održanog 11. srpnja 2018. u njezinom stanu, prostoru u kojem se stvarnost i umjetnost, posebice književnost, neprestano međusobno isprepliću.

5.9. RAZGOVOR S AUTORICOM



Slika 1.: Irena Vrkljan u predsoblju svog zagrebačkog stana.

(Izvor: „Jutarnji.hr“)

„Poštovana i draga gospođo Vrkljan, prije svega Vam želim zahvaliti što ste pristali na ovaj susret i razgovor. Osobno mi je velika čast i zadovoljstvo biti u Vašem društvu i moći iz prve ruke dobiti odgovore na pitanja o Vašem književnom radu koja sam si postavljala tijekom prethodnih nekoliko mjeseci koliko traje moje intenzivno bavljenje ženskim pismom u hrvatskoj književnosti zbog izrade diplomskog rada. Sigurna sam da će prepiska našeg razgovora obogatiti rad. Hvala Vam.“

¹⁵¹ (Vrkljan1988: 12).

„Nema na čemu. Drago mi je što smo se upoznale i što Vam mogu pomoći. Znae, uvijek je lijepo vidjeti da mladi ljudi u ovom užurbanom vremenu uopće čitaju, a znati da čitaju moje tekstove, to je za mene kao autoricu posebno vrijedno. Slobodno pitajte što Vas zanima.“

„U redu. Hvala Vam još jednom. Za početak, Vas smatraju začetnicom hrvatskog ženskog pisma, a žensko pismo neizbježno se veže uz feministički pokret. Što mislite o povezanosti između tih dvaju pojmova i smatrate li svoja djela feminističkima? Kako biste prokomentirali razvoj feminističkog pokreta od njegovih početaka do danas?“

„Osamdesetih godina kada je izašao moj prvi roman „Svila, škare“, u hrvatskoj književnosti nije postojao niti jedan ženski roman, osim Zagorkinih tada još uvijek osporavanih. Dakle, to je bila prva knjiga koju je napisala jedna žena. Ugrešićka je tada počela s prozom u trapericama. To su bile dobre kratke priče, ali nismo imali roman. Mnoge književnice, počevši od Slavenke Drakulić koja me, kako kaže, smatra svojom „duhovnom mamom“, više su puta izjavile da ne bi počele pisati da nisu čitale „Svilu, škare“. Ta knjiga kao da im je otvorila vrata u svijet književnosti, pa je u tom smislu to zaista bio neki začetak ženskog pisma, ali to nije feminizam. Pojam ženskog pisma mora imati teorijsku podlogu, pa mi je logično da ga se veže uz feminizam, ali moja djela nisu feministička. Odbijam da me se veže uz feminizam. Smatram da je danas taj pokret krenuo u potpuno krivom smjeru. Vidljivo je jedno potpuno krivo shvaćanje početnih ideja. Mislim da se Simone de Beauvoir to ne bi nimalo svidjelo.“

„Dubravka Ugrešić druga je autorica čijim se književnim radom bavim u okviru svog diplomskog rada. Možete li mi, molim Vas, reći što mislite o njezinom pisanju?“

„Dubravka Ugrešić piše dobro. Talentirana je. Nas dvije se razlikujemo po tome što kod mene nema političkog aktivizma koji je prisutan u njezinim tekstovima. Nikad nisam imala potrebu komentirati političku situaciju ni u Hrvatskoj ni u Njemačkoj, zato devedesetih godina nisam bila proglašena takozvanom „Vješticom iz Rija“. Za to ni danas nemam volje. Uvijek sam željela samo stvarati umjetnost.“

„Spomenuli ste Vaš roman prvijenac „Svila, škare“. Možete li mi reći kako ste se odlučili na pisanje toga djela? Jeste li imali neki poseban cilj zbog kojega ste ga napisali? Jeste li očekivali da će postati toliko značajan za hrvatsku književnost?“

„Svilu, škare“ sam napisala dosta kasno, s pedeset godina. Napisala sam ju na nagovor supruga Benna koji je tada ponovno, da tako kažem, „propisao“ i prijatelja Claudia Langea, slikara iz Čilea. Do tada sam većinu vremena provodila pišući i Bennove tekstove po diktatu i tako mu pomagala prebroditi kreativnu krizu. Nisam stizala sama pisati, a onda su me jednoga dana oni potakli da se vratim vlastitom pisanju. Claudio mi je iskreno rekao: „Napiši istinu o tvom djetinjstvu i krivom odgoju“ i tako mi je dao potrebnu hrabrost. Htjela sam u toj knjizi opisati taj ženski odgoj. Te roditeljske ideale i snove o kćerima koje završavaju dobre škole i imaju uspješne karijere i/ili se bogato udaju što ih takav odgoj podrazumijeva sam htjela opisati, kao i čitav niz besmislenih pravila koja sam ustrajno i sustavno kršila još od šeste godine kada sam prvi put odbila pozdravljati s: „Ljubim ruke.“ Nisam očekivala takav uspjeh te knjige. Nisam ništa učinila da bih ga postigla. Jednostavno se dogodio. I dan danas mi pišu i prilaze mlade djevojke govoreći kako su čitale taj roman i kako i njih tako odgajaju. Dakle, taj roman nije izgubio svoju aktualnost. Štoviše, trenutno se, 36 godina nakon objavljivanja, „Svila, škare“ prevodi na makedonski.“

„Čestitam Vam i na tom uspjehu. Uz Vaša djela književni kritičari i teoretičari najčešće vežu žanr autobiografije. Zašto Vam je važna autobiografija?“

„Hvala. Mislim da ja ne pišem autobiografiju. To je fikcija. Biografska fikcija, ali nije autobiografija. Kada bih zaista napisala autobiografiju, to bi zbog svih ljudi koji bi se u njoj pojavili sigurno bio bestseler, ali bi me, iskreno govoreći, razapeli.“

„Vaš roman „Berlinski rukopis“ također ima svoje mjesto u mom radu. Odabrala sam ga baš zato što je o njemu, čini mi se, malo pisano. Što za Vas znači ta izmještenost, taj život između o kojemu u djelu pišete?“

„Život između“ znači da doslovno nigdje nemate dom i ostaje Vam samo, kako piše Cvetajeva, “preseliti u teku“. Sve mi je tuđe i neprepoznatljivo. Zagreb mi je tuđ, Berlin isto tako. Taj je osjećaj u meni još izraženiji u zadnje dvije godine kada je zbog jačanja nacionalizma i desničarskog populizma svuda u svijetu, a posebice u Mađarskoj i Poljskoj, Berlin izgubio multikulturalnost i prijašnji suživot ljudi različitih nacionalnosti, rasa i vjera više nije moguć. Moram priznati da sam time jako razočarana. Nadovezala bih se na to i kazala da, u skladu s tim, nemam niti domovinu. Ja nemam nikakav pejzaž kojega bih mogla povezati sa svojim odrastanjem, kao što ga je imala, na primjer, Vesna Parun. Njezin rodni otok Zlarin i more važni su za cijeli njezin opus. Kod mene toga nema. Ja sam dijete trosobnog stana. To je posve drugačija vrsta življenja i percepcije. Kao neki „život u stupici“.

Važni su mi interijeri. Ne znam niti sam ikada znala što je to domoljublje. Za mene je domovina ova soba; knjige, slike, nekoliko prijatelja.“

„Pišete na dva jezika, hrvatskom i njemačkom. Na kojemu Vam je od njih lakše stvarati?“

„U djetinjstvu smo kod kuće govorili njemački jer je mama bila Bečanka, pa sam bilingvalna. Ne trebam prevoditelja. Svejedno mi je na kojem jeziku pišem. Ponekad mi je, ipak, lakše pisati na njemačkom. To je tako, ponajprije, zbog opisivanja apstraktnih stvari. Njemački je jezik imenica koji posjeduje svoju specifičnu težinu. Nijemci su posebno jaki u sastavljanju složenica, što je korisno pri spominjanju nečeg apstraktnog kao što je motiv djeteta koje crta stablo u „Svila, škare“. U njemačkom izdanju za to su skovali složenicu „Baumkind“. Ta riječ puno ljepše zvuči i prenosi značenje od izraza „dijete-stablo“ koji se pojavljuje u hrvatskom izdanju, ali na hrvatskom je to nemoguće drugačije napisati. Hrvatski jezik je jezik glagola. S takvim jezicima je teže raditi.“

„Vlak je osim kuhinje i sobe jedan od osnovnih takoreći prostornih motiva u djelima, a mnoge su Vaše knjige svojevrsno putovanje kroz sjećanja. Što je Vaša nezaobilazna prtljaga kada idete na putovanje?“

„Kad sam prvi put putovala u Berlin, u mom malenom kovčegu našle su se vunene čarape jer je bila zima, pjesme Fernanda Pessoa i Stančićeva slika lunenog djeteta. Najzanimljivija Pessoaina pjesma mi je ona koja se zove „Trafika“. Samo to. Mali kovčeg. Ništa više. „Luneno dijete“ sam i poslije pakirala sa sobom“.

„Osim Marine Cvetajeve, sudeći prema intertekstualnosti u Vašim djelima, kao autorici osobito Vam je važna i Virginia Wolf. Možete li mi reći dvije-tri riječi o svom odnosu prema njezinom liku i djelu?“

„Istina, to su moje dvije literarne ljubimice. Virginia Wolf je bila žena ispred svog vremena. Snažna i samosvjesna. Njezin roman „Gospođa Dalloway“ u ono je vrijeme bio bestseller s 2 000 prodanih primjeraka. U vrijeme dok je ona živjela, to je bio golem uspjeh jednog autora, tim više jer je bila ženskog spola. Ta je knjiga i danas vrlo aktualna. Volim joj se vraćati. Puno sam čitala i njezine dnevničke pisma. U svojim zapisima uvijek je otvorena, direktna i iskrena. Nikada ništa nije skrivala, a živjela je u vremenu kad se mnogo toga guralo pod tepih. Piše jako pametno, jako ženstveno, ali ja to ne smatram feminizmom. To je ono što ja volim, pametna ženska proza. Dnevnici su joj fantastični.“

„U „Berlinskom rukopisu“ na jednom mjestu, ako se ne varam, pišete: „Nisam osvojila Berlin. Srećom.“ Je li se to ulaskom Benna u Vaš život promijenilo? Jeste li s njim uspjeli pronaći taj smiraj skladnog doma i ljubav koji su Vam nedostajali u obitelji? Kako je izgledao Vaš zajednički život?“

„Znate, smatram srećom to što nikada ne idem s namjerom osvajati ni gradove ni ljude. Naravno, kad se to dogodi, lijepo je, ali to nikada nije moja namjera. Eto, Benna sam izgleda nekako osvojila i bili smo dobar par. On je bio tihi promatrač. Volio je hodati i promatrati. Imao je miran pogled na život. Ja sam bila nešto aktivnija, pa je to bila dobra kombinacija. On je prema meni bio nježan. Razumio je napadaje pesimizma koji bi me ponekad uhvatili. U takvim trenucima ostajao bi pribran i smiren. Nije tada izgovarao nikakav veliki tekst. Njegova prisutnost bila je smirujuća. Teško mi je sada živjeti bez te prisutnosti. Ostaje samo pisanje. Soba i pisanje.“



Slika 2.: Irena Vrkljan u društvu pokojnog supruga Benna Meyera-Wehlacke.

(Izvor: „Vox feminae“)

„Poštovana gospođo Vrkljan, nikad Vam neću moći dovoljno zahvaliti na časti i radosti koju ste mi priuštili razgovarajući sa mnom. I na Vašim iskrenim odgovorima, također, od srca hvala.“

„Draga Mirna, nema na čemu. Mislim da sam Vam puno toga rekla i nadam se da će Vam koristiti. Bilo mi je ugodno u Vašem društvu. Svako dobro Vam želim i sretno s pisanjem!“

„Hvala, također, sve najbolje Vam želim. Radujem se Vašim novim tekstovima.“

„Njih će biti dok god živim. Lijep pozdrav.“

„Lijep pozdrav.“



Slika 3.: Irena Vrkljan na promociji knjige „Rastanak i potonuće“ 2012. godine.

(Izvor: „Politika plus“)

Razgovor koji je građa ovog poglavlja vođen je 11. srpnja 2018. u zagrebačkom stanu začetnice hrvatskog ženskog pisma Irene Vrkljan. Posebne zahvale upućujem samoj književnici koja me u svom domu ljubazno i toplo primila. Svojim društvom i iskrenim

odgovorima na postavljena pitanja obogatila je ujedno i ovaj rad i moj život. Podarila mi je jedno od najljepših sjećanja.

Osim same autorice, najveće zahvale zaslužuju i profesorica Anera Ryznar s Katedre za stilistiku Odsjeka za kroatistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta i njezina kolegica gospođa Marija Ott koje su mi omogućile ovaj poseban susret i toga mi dana pružile prijeko potrebnu tehničku i moralnu podršku. Bez njih ne bih uspjela. Beskrajno sam im zahvalna.

6. PISANJE DUBRAVKE UGREŠIĆ: PARODIJSKO-IRONIJSKI (RUBNI) MODEL HRVATSKOG ŽENSKOG PISMA

Dubravka Ugrešić (Kutina, 1949.) hrvatska je književnica, prevoditeljica i esejistica. Književni je kritičari smatraju jednom od triju začetnica hrvatskog ženskog pisma. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu završila je komparativnu književnost i rusistiku. Nakon studija radila je u Institutu za teoriju književnosti.

Bila je članica političke organizacije UJDI (Udruženje za jugoslavensku demokratsku inicijativu). Vladajuće struje devedesetih u njoj vide prijetnju hrvatskoj kulturi i tradicijskom nasljeđu, pa 1993. godine iz političkih razloga napušta domovinu. Od tada živi u egzilu. Najprije se nastanila u Amsterdamu, a zatim u SAD-u. Predavala je na uglednim američkim sveučilištima kao što su Wesleyan University, UCLA i UNC Chapel Hill. Danas živi između spomenutih destinacija i piše za mnoge prestižne svjetske novine i časopise, uključujući i njemački „Die Zeit“. O utjecaju nacionalizma i ratnih zbivanja devedesetih na život i rad Dubravke Ugrešić detaljnije ćemo govoriti u sljedećem poglavlju rada.

Svoj književni put ova je osebujna autorica započela objavljivanjem dječje proze. 1971. godine iz tiska izlazi njezina prva zbirka pripovijedaka za djecu „Mali plamen“ koju književna kritika smatra jednim od stilski najsavršenijih djela hrvatske dječje književnosti. Za njom slijede „Filip i srećica“ (1976.) i „Kućni duhovi“ (1988.). Svoje prvo prozno djelo objavljuje 1978. godine. Bila je to zbirka kratkih priča „Poza za prozu“. Znanstvena studija „Nova ruska proza“ objavljena 1980. rad je u kojem je vidljiv autoričin poseban interes za rusku avangardu. Samo godinu dana nakon spomenute studije na književnoj sceni pojavljuje se roman „Štefica Cvek u raljama života“ podnaslovljen kao „patchwork roman“. U njemu se autorica poigravala trivijalnošću literarnih stereotipa i tematizirala njihov utjecaj na

protagonističinu svakodnevicu. Roman je s vremenom postao iznimno popularan, pa je prema njemu 1984. godine snimljen film „U raljama života“ redatelja Rajka Grlića.

Koliko je Ugrešićka plodonosna i aktivna književnica pokazuje i činjenica da već 1983. objavljuje novo književno djelo, zbirku kratkih priča „Život je bajka“ u kojoj pokušava osuvremeniti svjetske književne klasike. Predemigrantsku fazu svog književnog stvaralaštva završava romanom „Forsiranje romana reke“ u kojem nastavlja eksperimentirati s različitim književnim rodovima, stilovima i stilskim sredstvima.

Pozicija emigrantice u kojoj se našla poslužila joj je kao inspiracija i provodni motiv u zbirkama eseja „Američki fikcionar“ (1993.), „Kultura laži“ (1996.) i „Zabranjeno čitanje“ (2001.). Esejističke zbirke „Američki fikcionar“ i „Kultura laži“ međunarodne su književne uspješnice i kao takve prevedene su na gotovo sve europske jezike. Važno je napomenuti da je za svoju treću zbirku eseja „Zabranjeno čitanje“ autorica čijim se radom bavimo 2003. godine odbila primiti književnu nagradu.

U romanima „Baba Jaga je snijela jaje“ (2008.) i „Lisica“ (2017.) važnu ulogu imaju mitologije. U prvom kroz lik starice iz slavenske mitologije autorica s jedne strane tematizira starost i bolest, a s druge želju za mladošću i ljepotom. U drugom oko lika lisice iz grčke mitologije plete priču o pisanju i ulozi pisaca u današnjem društvu.

Egzil kao opsesivna tema Dubravke Ugrešić doživljava svoj vrhunac u romanima „Muzej bezuvjetne predaje“ (1997.) i „Ministarstvo boli“ (2004.). Osvrtanjem na članak „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“ objavljen 1993. u tjedniku „Globus“, koji je snažno utjecao na Ugrešićkinu odluku da napusti Hrvatsku, i interpretativnom analizom ovih dvaju, prema našem mišljenju, „pseudoautobiografskih“ romana u nastavku rada pokušat ćemo prikazati njezino parodijom i autoironijom obilježeno književno stvaralaštvo kao drugi, granični ili, drugim riječima, rubni model hrvatskog ženskog pisma, drugi kraj tog pravca koji počinje prozom Irene Vrkljan.



Slika 4.: Dubravka Ugrešić na svečanoj dodjeli nagrade tportala za najbolji roman.

(Izvor: „tportal.hr“)

6.1. „VJEŠTICE IZ RIJA“ – UTJECAJ RATNIH ZBIVANJA I NACIONALIZMA NA ŽIVOT I RAD DUBRAVKE UGREŠIĆ

Naslovna sintagma ovog poglavlja prepisana je iz sramotnog članka „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“¹⁵² objavljenog na stranicama nacionalnog političkog tjednika „Globus“ 11. prosinca 1993. godine. Tim je izrazito neobjektivnim člankom, napisanim u podrugljivom i omalovažavajućem tonu, autor bacio ljagu na hrvatsko novinarstvo. Šovinistički izraz kojim je spomenuti autor književnice Slavenku Drakulić, Vesnu Kvesić, Radu Iveković, Jelenu Lovrić i Dubravku Ugrešić doveo u vezu s fenomenom vještica istovremeno negirajući progon iz domovine kojemu su one bile izložene i implicirajući nužnost tog krajnje nepravednog i nečovječnog postupka prvi je od mnogo znakova vraćanja patrijarhatu pristnog u hrvatskom društvu devedesetih godina. Na repatrijarhalizaciju ćemo se osvrnuti i prilikom analiza romana.

Izvrćući, izvlačeći iz konteksta i ismijavajući njihove antiratne izjave, autor od njih stvara mrziteljice i neprijateljice hrvatske države koja je tada tek nastajala. Naziva njihovu pobunu protiv progona sebičnim pretvaranjem vlastite sudbine u međunarodni projekt, a njih same komunističkim i postkomunističkim profiterkama. Doslovno citirane pojedine izjave glase ovako: “Ukratko, može se kazati da je politički četverokut feminizam-marksizam-

¹⁵² <http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/vjestice-iz-ria/39-hrvatske-feministice-siluju-hrvatsku> (Pregled: 22.7.2018)

komunizam-jugoslavenstvo izvrsno funkcionirao, i da su raspad Jugoslavije i pad komunizma bili doista veliki šokovi za naše junakinje. Gotovo bez iznimke, one su bile djevojčice komunizma! Djevojčice iz obitelji obavještajaca, policajaca, zatvorskih čuvara, diplomata, visokih državnih i partijskih činovnika. Ono malo među njima što je, kraj svoje teorijske pozicije i fizičkog izgleda, uspjelo pronaći životnog ili bračnog druga, izabralo je nešto po JUS-u: Srbina iz Beograda Rada Iveković, Srbina (dva puta) iz Hrvatske Slavenka Drakulić i Srbina iz Hrvatske Jelena Lovrić. To bi bilo nemoralno spominjati da nije, kad se sad pogleda ovako na okupu, posrijedi sistematski politički izbor, a ne slučajni izbor po ljubavnoj sklonosti! Raspad SFRJ, pad komunizma i rat stavili su naše junakinje u objektivno težak, intelektualni i ćudoredni položaj. Njihove teze i tlapnje o spolnom ratu kao takvom raspale su se poput mjechura od sapunice. Srbi su započeli svoje osvajačke, rasističke, nacističke ratove. Naše su junakinje morale odlučiti što im valja raditi. Rada Iveković odmah je napustila Hrvatsku odlazeći u Srbiju i Francusku. Pisala je "tužne" eseje kako Zagreb više nije njezin grad. Dubravka Ugrešić otišla je na sjeverozapad pišući eseje o nečistom zraku, nečistoj politici i nečistim ljudima u Hrvatskoj. Vesna Kvesić je otišla u Ljubljanu. Slavenka Drakulić putuje kojekuda pišući knjige površnih "ogleda" o komunizmu, smijehu, Balkanu i sebi – svojoj "teškoj" sudbini.¹⁵³

Ovaj u svakom smislu problematičan tekst koji teško možemo nazvati novinskim člankom, premda je kao takav isprva objavljen, bio je odraz najgoreg oblika nacionalizma koji je ratnih devedesetih godina vladao medijskim, a i svakim drugim prostorom u Hrvatskoj, ali i šire. Dok se za jednu vrstu slobode borilo, drugu se, najčešće slobodu govora i izražavanja mišljenja, ukidalo. Neistomišljenike se protjerivalo i zahtijevalo se od istih da u tuđini šute, da zaborave kako su prošli i otkud su došli, pritom potpuno ignorirajući traumu koju iskustvo bivanja u egzilu sa sobom donosi.

Nacionalisti koji su Dubravku Ugrešić i ostale književnice natjerali na odlazak pravdaju se govoreći kako su sve one dobrovoljno otišle. Uz njihov odlazak veže se postojeći termin „dobrovoljnog egzila“. Uzimajući u obzir povijesni trenutak u kojemu su otišle, kao i činjenicu da je s obzirom na količinu mržnje koja je tih dana prema njima odašiljana te uzročno-posljedično i životnu ugroženost na koju bi se osudile da su ostale ovdje, usuđujemo se izraziti sumnju u dobrovoljnost njihovog odlaska. Odgovorno tvrdimo da je egzil bio jedini mogući, a u skladu s tim i ispravan izbor.

¹⁵³ (*ibid.*).

Odlazak u egzil odluka je koja potpuno mijenja stvarnost Dubravke Ugrešić. Doživljava iskustvo ostanka bez poznatog krajolika uz koji može vezati temelje vlastite biografije. Zemlja koja ju je odbacila više nije njezin dom. Dom se urušava i primorana je na nepoznatom tlu sagraditi novi. Takve ogromne promjene utječu na razvoj njezina književnog stvaralaštva.

Žensko pismo koje se pojavilo osamdesetih godina prošlog stoljeća ratnih devedesetih godina s pojavom ženske ratne proze naglo buja, a svoj vrhunac doživljava u ženskoj egzilantskoj prozi Dubravke Ugrešić. U nastavku rada fokusirat ćemo se na egzil kao pokretač priče u odabranim romanima spomenute autorice.

6.2. EGZIL KAO PROVODNI MOTIV U ODABRANIM ROMANIMA DUBRAVKE UGREŠIĆ

Kako bi se što bolje predočila nezavidna pozicija književnice u egzilu u kojoj se pod utjecajem ratnih okolnosti našla Dubravka Ugrešić, potrebno je posegnuti za njezinim književnim djelima koja su se od devedesetih do početka dvijetisućitih pojavljivala na književnoj sceni. Sva su ona prepuna rečenica što svjedoče o teškoćama s kojima se svakodnevno suočavaju azilanti. U ovom ćemo radu najviše pozornosti posvetiti romanima „Muzej bezuvjetne predaje“ (1997.) i „Ministarstvo boli“ (2004.). U njima, oboma pisanima u prvom licu, priča, metaforički rečeno, izrasta iz pojma egzila. On je provodni motiv ili, preciznije rečeno, nosivi element ovih proznih djela. Egzil je istovremeno i stanje zbog kojeg se likovima mijenja identitet i nova stvarnost koju moraju prihvatiti i traumatsko iskustvo koje pokušavaju prebroditi. Likovi i autorica dijele sudbinu.

Važno je naglasiti da se navedeni romani temom i odabirom motiva naslanjaju na prethodno objavljene esejističke zbirke „Američki fikcionar“ (1993.), i „Kultura laži“ (1996.). U jesen 1991. godine autorica odlazi u Nizozemsku, a zatim i u SAD. Iz egzila prati užase u Hrvatskoj i preneražena je razvojem situacije te, kako piše teoretičarka Jasmina Lukić u svom članku, „zagriženim nacionalističkim projektima koje promoviraju gospodari rata na prostoru njene nekadašnje domovine i tako također produbljuju osjećaj drugosti, nepripadanja svijetu

koji ta ideologija želi stvoriti“.¹⁵⁴ Jasmina Lukić smatra da je upravo taj osjećaj potaknuo Dubravku Ugrešić da u predgovoru zbirke „Američki fikcionar“, na koju se nadovezuju romani koje ćemo kasnije interpretirati, povuče paralelu između sebe i protagonistice klasika svjetske književnosti Alice koja nije znala tko je.

Lukić Ugrešićkin odlazak u Ameriku tumači kao odlazak u svijet s druge strane ogledala. To objašnjava riječima: „To je odlazak u svijet s druge strane ogledala koje se udvostručuje, jer više nije riječ samo o odlasku u novi prostor, u novu zemlju, već o odlasku iz svijeta koji se pred našim očima urušava u užasu rata, tako da je i prolazak kroz ogledalo istovremeno povezan s osjećajem da možda više i nema mogućnosti povratka u onaj pravi svijet iz kojeg se krenulo.“¹⁵⁵

Ogledalo, kao što znamo, izobličava pogled. Uzimajući u obzir metafore kojih smo se maloprije dotaknuli, zaključujemo kako azilantska perspektiva omogućuje Dubravki Ugrešić drugačiji pogled na ono o čemu pripovijeda. To je pogled onoga koji nije smješten jer, kako kaže Andrea Zlata, „Egzilant u doslovnom smislu nije nigdje socijalno smješten, odnosno situiran.“¹⁵⁶ Ne smijemo zaboraviti da je taj pogled utemeljen na slici zemlje koju je određena osoba, u ovom slučaju književnica Dubravka Ugrešić, bila prisiljena napustiti.

1995. godine izlazi „Kultura laži“, zbirka eseja u kojima autorica tematizira izgradnju „fiktionalnog nacionalnog identiteta“¹⁵⁷ na čijem razvoju rade promicatelji ideologija prisutnih u novonastalim državama. Tekst navedenog književnog djela nastao je izmjenom pripovijedanja i refleksije. Pripovijedanje čitatelja vodi u prošlost, a refleksija mu pomaže da osvijesti ono što predstavlja problem u sadašnjosti. Zlata tvrdi da Ugrešić i u ovoj zbirci „nastavlja braniti ideju o autonomnosti literature u drugom društvenom kontekstu, u otporu prema novim brandovima nacionalne književnosti“.¹⁵⁸

Na pisanje „Kulture laži“ autoricu je potaknula potreba za pobunom protiv pogrešnih poteza tadašnjih političara, ona koja je u osnovi svake antipolitike. Takva motivacija može se

¹⁵⁴ (Lukić 2002: 75).

¹⁵⁵ (*ibid.*: 76).

¹⁵⁶ (Zlata 2004: 124).

¹⁵⁷ (*ibid.*: 125).

¹⁵⁸ (*ibid.*).

iščitati iz ulomka mađarskog književnika Györgija Konráda čiji citat se nalazi u toj knjizi, a glasi ovako: „Antipolitika je začuđenost. Čovjek nalazi da su stvari neobične, groteskne, štoviše: besmislene. Saznaje da je žrtva i ne želi to biti. Ne voli da mu život i smrt zavise od drugih ljudi. Ne povjerava svoj život političarima, traži da mu oni vrate njegov jezik i filozofiju. Romanopiscu nije potreban ministar vanjskih poslova: ako ga u tome ne sprečavaju, on je sposoban da se izrazi. Ne treba mu ni vojska. Otkako zna za sebe, on je okupiran. Legitimacija antipolitike jednaka je, ni manje, ni više, legitimaciji pisanja. To nije govor političara, ni politologa, ni tehnokrata, nego suprotno: jednog ciničnog i diletantskog utopista. On ne nastupa u ime nekakvog mnoštva ili kolektiva. Njemu nije potrebno da ima iza sebe stranku, državu, naciju. Sve što radi, radi za svoj račun, sam u sredini koju je sam odabrao. Nikomu nije dužan polagati račune, to je osobni poduhvat, samoobrana.“¹⁵⁹ Čini nam se kako se sve što piše u citiranom ulomku može primijeniti na samu autoricu jer, kao što kaže Andrea Zlata, „Premda je Ugrešić stalno „u pokretu“, odnosno boravi u različitim europskim i izvan europskim zemljama, njezina je osobna pozicija ostala fiksirana. Upravo tu izvire „jugonostalgija“ – nostalgija za zajedničkom prošlosti, za onima što nas iz prošlosti čini onakvima kakvi jesmo.“¹⁶⁰

U „Muzeju bezuvjetne predaje“ (1995.), jednom od dvaju romana kojima ćemo se, kao što smo već više puta naglasili, baviti u nastavku rada, autorica se nastavlja baviti temom egzila što ju je otvorila u esejističkim zbirkama na koje smo se prethodno osvrnuli. Roman je napisan za vrijeme jednogodišnjeg boravka u egzilu u Berlinu. Naslovljen je po stvarnom „Muzeju bezuvjetne kapitulacije“ u Berlinu koji je sagrađen s namjerom obilježavanja njemačke kapitulacije u Drugom svjetskom ratu. Autorica je jednom prilikom izjavila da joj je u tom trenutku Berlin, a ne Zagreb, „poslužio kao generator uspomena, kao idealni montažni stol za montažu sjećanja, kao savršena rima, kao povećalo i rakurs, kao primjerene naočale za čitanje jugoslavenskog i istočno-europskog raspada“.¹⁶¹ Uzimajući u obzir povijesnu pozadinu romana i autoričinu sudbinu, metaforički ga možemo čitati kao spomenar u kojemu su zabilježene sudbine ljudi koji su se morali predati pred ratom koji ih je natjerao da napuste sve što su imali i odu u egzil.

¹⁵⁹ (Ugrešić 1995: 9).

¹⁶⁰ (Zlata 2004: 126).

¹⁶¹ Ugrešić 1997:194)

Dubravka Ugrešić stalno se ustrajno protivi povezivanju svojih djela sa žanrom autobiografije, ali bez obzira na to, moramo zaključiti kako su priče o sudbinama ljudi u egzilu od kojih se sastoje i „Muzej bezuvjetne predaje“ i „Ministarstvo boli“ ispričane autobiografskim i biografskim strategijama pisanja. Također, svaki će pažljiv i s biografijom autorice upoznat čitatelj zasigurno primijetiti kako se unutarnji monolozi protagonistica iz priča „Noć u Lisabonu“ u „Muzeju bezuvjetne predaje“ i „Ministarstva boli“ podudaraju sa životnom pričom autorice. Tvrdnju potvrđuju citati: „Najednom da li zbog jutarnje ljubavne slabosti i neprospavane noći, da li zbog tog zavodljivog očaja smještenog na mom krevetu, slomila sam se i ja. Stala sam hvatajući dah govoriti o tome kako je u mojoj zemlji rat, kako zapravo ne znam što ću sa sobom i kamo ću, sama sam na ovome svijetu, nemam ni zaštitnika, ni doma ne znam što će biti sutra, umorna sam od toga da se pretvaram da mi je bolje nego što mi uistinu jest. Sve je to bila istina koju, dakako, nikad ne bih izgovorila, jer sebe tako nisam ni doživljavala, samosažaljenje mi je, uostalom, oduvijek bilo odvratno.“¹⁶²

„Morala sam u tom ludilu naći teritorij koji će svima nama jednako pripadati, i koji će biti najbezbolniji. To je mogla biti, mislila sam, naša zajednička prošlost.“¹⁶³

Osjećaji straha i izgubljenosti koji obuzimaju protagonistice romana bude se i u samoj autorici. To je najpreciznije opisano u „Američkom fikcionaru“: „...nisam znala da izmicanje užasu ne ukida užas. Biti izvan znači ostati živ, ali se cijena plaća podvostručenim strahom: strahom za obitelj, za prijatelje, za grad, za „emocionalnu imovinu“... Svatko plaća svoju cijenu, nitko ne prolazi besplatno.“¹⁶⁴

Kako se čitatelj ne bi zanio i, zanemarivši njezine napomene, krenuo odabrane romane čitati u autobiografskom ključu, autorica koristi ironizaciju i parodiju. Njima uklanja tragove autobiografije jer prema riječima Andree Zlatar: „Ako smiješno, komično, ironično prožme autobiografski tekst, onda će čitatelj premjestiti takav tekst u kategoriju 'neistinitog' (profesionalnog, literarnog), u drugi red i rod.“¹⁶⁵ Korištenjem navedenih stilskih sredstava Dubravka Ugrešić pokušava zanemariti vlastiti ego i promotriti situaciju koja je zadesila nju i mnoštvo drugih azilanata maksimalno objektivno. To je hrabar, ali nimalo lak pothvat. Da

¹⁶² (Ugrešić 1995: 98).

¹⁶³ (Ugrešić 2004: 38).

¹⁶⁴ (Ugrešić 1993: 89).

¹⁶⁵ (Zlatar 2004: 122).

nitko ne može pobjeći iz vlastite kože naposljetku priznaje i ona sama govoreći: „Ispisujući tekstove „Američkog fikcionara“, bila sam u to vrijeme uvjerena da pomoću njih ucrtavam rutu svog povratka u domovinu.“¹⁶⁶ Ispostavilo se, međutim, suprotno – bio je to „uvod u jedan drugi fikcionar, u stvarni egzil. Nakon višegodišnjeg lutanja konačno sam se smjestila u Amsterdamu – kratkotrajnoj luci, odakle sam bila i krenula i kamo sam kasnije odašiljala tekstove svoga povratka u domovinu.“

Lutanjima likova u odabranim romanima detaljnije ćemo se pozabaviti u nastavku rada, ali tek nakon što pozornost obratimo na mjesto koje egzil kao tema književnih djela ima u postmodernizmu.

6.3. POSTMODERNIZAM I EGZIL: DEKONSTRUKCIJA IDENTITETA

Romane Dubravke Ugrešić književna teorija i kritika opravdano smatraju postmodernističkima. U postmodernizmu, kao što smo već rekli, dolazi do propadanja metanaracija što posljedično dovodi do fragmentarnosti književnog teksta i miješanja žanrova. Otprije poznate odrednice pojedinih književnih žanrova gube svoju važnost, a sami žanrovi gube svoju čvrstoću. Spomenuti romani Dubravke Ugrešić dobar su primjer svega navedenog. Ona počinje priču iz stvarnosti, a završava u fikciji. No, i ta stvarnost u njezinim je djelima specifična.

Andrea Zlatar smatra da Dubravka Ugrešić pišući stvara „književnu stvarnost“.¹⁶⁷ Takva stvarnost zapravo je „mreža tekstova, pri čemu stvarnost predstavlja samo jedan od tekstova“.¹⁶⁸ Autorica takvu stvarnost u svojim djelima gradi upotrebom već spomenutih postmodernističkih postupaka ironije i parodije koji omogućuju transformaciju i dekonstrukciju stvarnosti, što naposljetku rezultira prijelazom u apsurd ili fantastiku. Zlatar isto tako smatra da se Ugrešić upravo zahvaljujući korištenju parodije i ironije uspješno odupire autobiografiji. Ona citira predgovor „Američkog fikcionara“ kao materijalni pokazatelj autoričinog otpora prema autobiografskom diskursu. Slične pokazatelje moguće je pronaći i u dvjema kasnijim napomenama koje se nalaze u romanima. U prvoj iz „Muzeja

¹⁶⁶ (Ugrešić, 2012: 3)

¹⁶⁷ (Zlatar 2004: 119).

¹⁶⁸ (*ibid.*).

bezuvjetne predaje“ (1997.) između ostalog piše i ovo: “I još nešto: pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičnom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitalaca.”¹⁶⁹, a druga s početka „Ministarstva boli“ obavještava čitatelje kako je u tom romanu sve izmišljeno: „pripovjedačica, njezina priča, situacije, likovi. Čak ni mjesto događaja, Amsterdam, nije suviše stvarno“.¹⁷⁰ Iz navedenog citata vidimo da autorica već od uvodne napomene stvara isključivo književnu stvarnost unutar koje čak ni glavni grad Nizozemske, instanica otprije poznata čitateljima, nije stvarna. U ovo nam se poglavlje lijepo uklapa citata Edwarda Saida koji tvrdi: „Nije ni čudo da egzilanti često postaju romanopisci, jer im je nova stvarnost koju susreću tako čudna da je doživljavaju kao fikciju.“¹⁷¹

Uzimajući u obzir sve napisano, kao i činjenicu da autorica Dubravka Ugrešić i protagonistica romana „Ministarstvo boli“ Tanja Lucić dijele egzilantsku sudbinu, zaključujemo da je u romanu prisutan dvostruki bijeg u fikciju. Autorica uzdrmana stvarnošću koja ju okružuje stvara fikciju, a protagonistica te iste fikcije nudi drugima razne opcije za lakše preživljavanje što ih je pronašla u književnosti. Na taj se način autobiografski diskurs povlači pred dominantnim ironijskim modusom, pa dolazi do „autoironije“.¹⁷²

Ako usporedimo način konstruiranja priče u književnim djelima Dubravke Ugrešić s načinom na koji to isto u svojim ostvarajima čini Irena Vrkljan, uočit ćemo znatnu razliku. Naime, u romanima Irene Vrkljan o kojima smo pisali u prethodnoj cjelini rada svi su književni postupci iskorišteni u svrhu stvaranja autobiografije. Fragmenti autoričinog/protagonističinog/pripovjedačičinog sjećanja i biografije bliskih joj ljudi zajedno čine jedan novi tekst, njezinu autobiografiju, a egzilantski romani Dubravke Ugrešić počivaju na drugačijem principu. U njima postmodernistički postupci ironija i parodija služe razaranju autobiografske pozadine djela, pa u skladu s tim ne postoji autobiografski ugovor. Vidljiv je samo homodijegetski odnos.

Premda u oba odabrana romana Dubravke Ugrešić, kao što smo već rekli, postoje određene sličnosti između autobiografija protagonistica i autorice, one samo ostavljaju dojam autobiografičnosti. Te sličnosti se u „Ministarstvu boli“ ponajprije očituju u njihovom

¹⁶⁹ (Ugrešić 1997: 6).

¹⁷⁰ Ugrešić, op. cit. (bilj. 206), str. 10

¹⁷¹ Zlatar, op.cit. (bilj. 208), str.135

¹⁷² (*ibid.*: 122).

zajedničkom odlasku u egzil iz Zagreba u Amsterdam, ali i u tome što su obje završile književnost i bave se prevođenjem s ruskog. Također, zanimljivo je primijetiti da je Dubravka Ugrešić zajedno s Dejanom Kršićem i Ivanom Molekom bila jedna od idejnih pokretačica projekta „Leksikon YU mitologije“, a čini se da to isto radi i Tanja Lucić sa svojim razrednim projektom s ultimativnim jugoslavenskim označiteljem – plastičnom torbom s crvenim, bijelim i plavim prugama koja „izgleda kao parodija jugoslavenske zastave (*Crven, beli, plavi, mi smo đaci pravi!*) s koje je skinuta crvena zvezda“.¹⁷³

Prema Borisu Škvorcu i Josipi Korljan odmak od autobiografskog u „Ministarstvo boli“ možemo primijetiti i u usredotočenosti pripovjedačice na kolektivno, što je posebice vidljivo ako povučemo paralelu s književnim djelima Irene Vrkljan kojima smo se bavili. Svoje teze ovaj teoretičarski dvojac sažima u zaključak da: „Ugrešić ne opisuje samo svoju sudbinu, već sudbinu svih egzilanata koji osjećaju nostalgiju za svojom domovinom, ali u njoj se ne osjećaju svojim i pitaju se gdje zapravo pripadaju“.¹⁷⁴ Smatramo da je naglašavanje kolektivnog koje Škvorc i Korljan vežu uz „Ministarstvo boli“ prisutno i u „Muzeju bezuvjetne predaje“, posebice u predodžbi koju egzilanti imaju o samima sebi. Tvrdnju potvrđuje citat: „Svi smo mi ovdje muzejski eksponati - kaže Zoran.“¹⁷⁵ O toj će predodžbi kasnije biti još riječi. Nadovezujući se na dosad napisano, preostaje nam samo zaključiti kako se pripovjedne strategije u odabranim romanima Dubravke Ugrešić obilježene upotrebom postmodernističkih postupaka ne podudaraju s autobiografskim modelom Irene Vrkljan. Uočljivi detalji iz autoričine biografije neodvojiv su dio fikcije, pa bi čitanje u autobiografskom ključu bilo pogrešno.

6.4. „MINISTARSTVO BOLI“: POTRAGA ZA IDENTITETOM POMOĆU KOLEKTIVNOG SJEĆANJA

Već smo spomenuli kako u postmodernizmu dolazi do poraza ideologija i propadanja metanaracija, što uzrokuje rasap identiteta postmodernističkog subjekta. Rasap se na grafičkoj razini očituje kroz fragmentarnost književnih djela. Identitet se u postmodernizmu shvaća kao

¹⁷³ Ugrešić, op.cit. (bilj.206,), str. 57.

¹⁷⁴ (Škvorc, Korljan 2011: 18, pregled 5.8. 2018.).

¹⁷⁵ (Ugrešić 1997: 136).

nešto što cijeli život gradimo. Nešto što se mijenja s prolaskom vremena i podliježe utjecajima vanjskih čimbenika. S obzirom na njegovu labilnost, identitet u postmodernističkim književnim tekstovima postaje lomljiva kategorija. Subjektu se uslijed proživljenih trauma može učiniti da ga je izgubio, pa više ne zna tko je. Upravo u takvoj situaciji našli su se likovi iz romana „Ministarstvo boli“.

Oni si cijelo vrijeme postavljaju pitanja poput: „Gdje sam to, zaista, bila rođena? U Jugoslaviji? U bivšoj Jugoslaviji? U Hrvatskoj? ... *Shit! Do I have any biography?*“¹⁷⁶ Rat ih je natjerao na odlazak u egzil. Ostali su živi, ali užasi kojima su svjedočili čuče u njima i onemogućuju im snalaženje u novoj okolini. Helena Sablić Tomić u knjizi „Gola u snu“ zaključuje da je žensko iskustvo Domovinskog rata uzrokovalo transformaciju ženskog pisma. To traumatično iskustvo označilo je početak drugačijeg procesa samopropitivanja koji uključuje dijalog s ideološkim i nacionalnim, uzimajući u obzir rat i njegove posljedice. Tako se „uspostavljaju nove teme koje preispituju osobnu poziciju subjekta kojeg očaj, patnja i nagon za preživljavanjem nužno navodi na preuzimanje odgovornosti nad nekim odlukama projiciranim u olovnom kontekstom“.¹⁷⁷

S obzirom na navedene okolnosti koje su žensko pismo stavile u kontekst jako različit od onoga koji je postojao osamdesetih godina prošlog stoljeća, u vrijeme njegovih začetaka, devedesetih godina žene koje svjedoče i kritički se odnose prema društvenoj stvarnosti polako dobivaju svoja mjesta na književnoj sceni, a njihovo (žensko) pismo više nije marginalno.

„Ministarstvo boli“ roman je u čijem se središtu, kao što smo drugim riječima već rekli, nalazi stalna tema ženskog pisma, a to je pitanje identiteta. Raspad Jugoslavije doveo je do sloma kolektivnog identiteta. Protagonistica romana, zagrebačka profesorica jugoslavistike u amsterdamskom egzilu, Tanja Lucić, na svojem kolegiju pokušava kolektivnim prisjećanjem, subjektivnim psihoanalitičkim metodama i poistovjećivanjem s likovima iz romana s popisa nastavne literature sa studentima obnoviti taj zajednički izgubljeni identitet. Uvjerena je da će tako uspjeti i njima i sebi olakšati poziciju egzilanata u kojoj su se svi našli.

Za njezinog studenta Igora život u egzilu znači gubitak i poraz, o čemu jasno govori u svojoj interpretaciji poznate bajke Ivane Brlić-Mažuranić „Kako je Potjeh tražio istinu“. Profesorica Lucić svjesna je da Igor ima pravo. Ona prihvata poraz, ali ga ne može nadvladati

¹⁷⁶ (Ugrešić 2004: 32).

¹⁷⁷ Sablić Tomić, op. cit. (bilj. 164), str. 31

i početi ispočetka. Slična je ostalim izbjeglicama iz bivše Jugoslavije, pa kao i oni „nastavlja živjeti sa zalijepljenom pljuskom na licu.“¹⁷⁸

Želeći pomoći svojim studentima Melihi, Ani, Darku, Igoru, Bobanu, Selimu, Urošu, Nevenu, Mariu, Johanneke i Anti da se suoče i nakon toga lakše nose sa svojim sudbinama, ova neobična profesorica osmislila je razredni projekt koji je ujedno „mentalno minsko polje“ jer zahtijeva suočavanje s izrazito bolnim uspomenama. Osnova razrednog projekta bila je ideja da se jugoslavenske uspomene skupe u plastičnu torbu s crvenim, bijelim i plavim prugama koja ima funkciju jugo-označitelja i predstavlja simbol jugoslavenskog naroda koji je dio „balkanskog plemena“. U tu torbu ubačene su uspomene na okuse bosanskog lonca, baklave i Kiki bombona, Pony bicikl, Balaševićeve stihove, Titov rođendan i, naravno, ubojstva koja čine točku razdora unutar te malene egzilantske zajednice. S razdorom radnja romana doseže vrhunac. Sa suočavanjem s užasom ubojstava ispričanim iz različitih perspektiva, minsko polje se aktivira, a zajedništvo postignuto kolektivnim sjećanjem raspada se na fragmente sjećanja svake pojedine osobe unutar razreda, uključujući i protagonisticu, jer svatko od njih posjeduje vlastito iskustvo i vlastitu bol.

Balkanska idila kojom je počela proslava kraja prvog semestra i druženja između profesorice Lucić i njezinih studenata pretvorila se u katastrofu kada je Uroš počeo recitirati poemu Desanke Maksimović „Krvava bajka“. Na tom mjestu u djelu intertekstualnost ima zadatak osvijestiti isprepletenost prošlosti i sjećanja. Taj postmodernistički postupak posebno je važan za radnju književnog djela kojim se bavimo jer protagonistica smatra da će poistovjećivanje njezinih studenata s likovima književnih antijunaka čijim će se sudbinama baviti na kolegiju na njih imati poseban terapijski učinak. Unutar ovoga poglavlja pozabavit ćemo se samo takvim oblicima intertekstualnosti koji su povezani s identitetom likova i njihovim statusom egzilanata.

Tanja Lucić u antijunacima književnih djela pronalazi svoje i njihove pretke, pa je sigurna da će ostvariti cilj. Tvrdnju potvrđuje citat: „Sličnost među književnim junacima ponavljala se zapanjujućom upornošću. Prelistavajući stranice tih knjiga osjećala sam se kao da se bavim genima, a ne književnim tekstovima.“¹⁷⁹ Takvi oblici intertekstualnosti pojavljuju

¹⁷⁸ (Ugrešić 2004: 27).

¹⁷⁹ Ugrešić, op. cit. (bilj. 206), str. 182

se u sedmom i osmom poglavlju trećeg dijela romana u kojemu Meliha pred kolegama izlaže sadržaj odabranih romana, a Igor interpretira bajku „Kako je Potjeh tražio istinu“.

Istoimeni junak u romanu Ksavera Šandora Gjalskog „Janko Borislavić“ svojim je životom potvrdio Igorovu tezu da ostanak u egzilu znači poraz, a povratak u domovinu vodi u smrt. Radmilović se nakon lutanja po Americi i Europi slomljen vraća u rodni kraj i ondje počinu samoubojstvo. Novakova „Dva svijeta“ govore o neprihvatanju i nerazumijevanju darovitoga pojedinca u zaostaloj sredini. Do izražaja dolazi negativna slika Balkana jer ono što je poželjno i vrijedno u razvijenom svijetu na Balkanu biva popraćeno porugom.

Roman „Tito Dorčić“, utemeljen na tada popularnoj teoriji hereditarnosti, poručuje čitateljima da sami od sebe ne možemo nikamo pobjeći, baš kao što ni Balkanci ne mogu pobjeći od istočnoga u sebi. Ono može biti potisnuto, ali će neizbježno prodrijeti van. Ostali doživljavaju osobni pad ili su ponovno neshvaćeni u rodnom kraju, poput Nehajevog Andrijaševića i Krležinog Filipa Latinovicza.

U romanu „Dragi moj Petroviću“ narator i glavni lik Mihajlo Putnik oštro osuđuje emigrante i njihovu nostalgiju. Autor ovoga romana o sjećanju zaključuje isto što i Dubravka Ugrešić. Kaže da treba razlučiti ono što je vrijedno sjećanja da se to „ponajbolje u sećanju neguje i čuva“. Posljednji roman je roman Dragoslava Mihajlovića „Kad su cvetale tikve“. U njemu se protagonist Ljuba Šampion na samom početku djela odriče mogućnosti povratka. Usprkos tomu, on svaki put u alkoholiziranom stanju vozi prema granici. Tim ritualom, hinjenim vraćanjem, Ljuba kao da smiruje zov izgubljene domovine koju ne može prežaliti. Roman završava ironično, Ljubinom izjavom da bi ga jedino rat mogao vratiti natrag. Komentirajući povijest samouništavanja književnih predaka, svi su studenti profesorice Lucić, izuzev Johaneke koja nije Jugoslavenka, zaključili da: „Mržnja jest drugo lice patriotizma“.¹⁸⁰

Sjećanja obilježena mržnjom, pojedinačna ili kolektivna, izuzetno su teška za one koji ih posjeduju, čega je autorica u potpunosti svjesna, stoga, kako kaže Aleksandar Mijatović, u romanu „čitatelju gotovo nameće pripovjedni imperativ u formi pitanja: „Kako se sjećati i kako se ne sjećati?“¹⁸¹ Prije nego je potrebno napraviti klasifikaciju i odlučiti što je to u prošlosti likova vrijedno sjećanja. Prema Mijatoviću to se događa pod krinkom trivijalnog književnog ljubavnog motiva u odnosu između Igora i Tanje. Isti teoretičar tvrdi da je „pitanje razrješenja

¹⁸⁰ (*ibid.*: 200).

¹⁸¹ Mijatović, op. cit. (bilj. 217), str. 2

odnosa Igora i profesorice Lucić pitanje odluke između vrijednosnih registara sjećanja".¹⁸² Upravo to izbija kroz intertekstualnost, kroz interpretaciju bajke „Kako je Potjeh tražio istinu“. Igor u svom referatu posredno kritizira i Tanjino inzistiranje na očuvanju sjećanja i suočavanju s istim jer smatra da ono znači smrt. Njegova interpretacija ju uznemiruje jer pokazuje da je sretan kraj poznat iz čitanja bajki kojemu se ona sama nada laž. Svojom joj interpretacijom Igor želi dokazati da nijedno sjećanje na traumu nije istinito. Prava istina ostaje izvan sjećanja. Ona je ono što žrtva ne može izgovoriti.

Igorov konačni obračun s demonima prošlosti odvija se preko sadomazohističkog mučenja kojem podvrgava svoju bivšu profesoricu. Ona u tom slučaju predstavlja glas prošlosti koja ga progoni i od koje želi pobjeći. Ovaj prizor u kojemu su prisutni trivijalni ljubavni motivi vrhunac je ironičnog obrata romana. Prije samog mučenja čita joj ulomak iz Šenoine „Branke“ koji glasi: „...i ta mlada stavila si je nekako svetom zadaćom prevrnuti i oplemeniti one duše koje su joj povjerene.“¹⁸³ Tom joj ironičnom usporedbom daje do znanja da je njezina misija od samog početka bila osuđena na propast jer se na bolnim sjećanjima iz prošlosti ne može graditi sretnija budućnost. To naposljetku shvaća i sama protagonistica, pa odlučuje početi iznova, ponašajući se kao pripadnica nizozemskog naroda. Prvi korak u tom procesu je pohađanje tečaja nizozemskog jezika. Od materinjeg jezika ostale su joj još samo psovke koje izgovara u trenucima očaja i beznada onih koji se ne mogu prilagoditi: „Stojim neko vrijeme kao ukopana, okrenuta prema zamišljenju zidu, zatim otvaram usta i ispuštam iz usta riječi. Najprije polako, a onda sve brže i glasnije. Poput zmijolikog čudovišta iz bajki palucam jezikom koji se račva u hrvatski, srpski, bosanski, slovenski, makedonski.“¹⁸⁴

6.4.1. Identitet i nacija u „Ministarstvu boli“

Bez obzira na već mnogo puta spomenuto propadanje metapriča, u postmodernizmu naracija je još uvijek prisutna jer jedino se na naraciji nacije koja je ostala posljedicom prepričavane priče, „konstrukcije koja je funkcionirala kao podtekst onoga što se na temelju tekstualizacije

¹⁸² (*ibid.*: 3).

¹⁸³ (Ugrešić 2004: 232).

¹⁸⁴ (*ibid.*: 291).

interpretiralo kao stvarnost“,¹⁸⁵ može graditi književnost naroda koji više ne postoji. U postmodernističkim književnim tekstovima, kakav je i roman „Ministarstvo boli“, naracija je nadomjestak samoj sebi i održava književnost na životu. Ironija, jedno od temeljnih obilježja postmodernizma, u „Ministarstvu boli“ se najprije pojavljuje u činjenici da protagonistica Tanja Lucić dolazi na amsterdamsko sveučilište predavati jezik koji ne postoji; srpsko-hrvatski. Taj je jezik konstrukcija utemeljena na jugoslavenskoj mitologiji, jugoslavenskoj prošlosti.

Indijski književni kritičar i teoretičar Homi Bhabha iz Derridaova pojma diseminacije izvodi pojam disemiNacije. Bhabha diseminaciju definira kao „trenutak raspršivanja ljudi koji u nekim drugim vremenima i na drugim mjestima, u drugim nacijama postaje trenutak okupljanja“. ¹⁸⁶ Nadovezujući se na navedenu definiciju zaključujemo da je disemiNacija dio širokog spektra tema obrađenih u romanu kojim se bavimo. U njemu pojam disemiNacije možemo povezati s ratom i štetom koju on uzrokuje. Rat uništava nacije i uzrokuje raspade kulturnih sustava zaraćenih nacija te na taj način oduzima ljudima prostore uz koje su se mogli identificirati. Rat istovremeno i stvara nov identitet. Žrtve kao što su likovi iz „Ministarstva boli“ postaju prognanici, egzilanti, pojedinci koje povezuje činjenica da su bili osuđeni na bijeg i snažan osjećaj nepripadnosti koji ih konstantno prati u novoj okolini: „Možda sam svraćala zbog mračne želje da s vremena na vrijeme onjušim svoje *krdo*, iako nisam bila sigurna da li je *moje*, kao ni u to da je ikada bilo *mojim*“. ¹⁸⁷ Gayatri Chakravorty Spivak u knjizi „Nacija i imaginacija i drugi eseji“ tvrdi da se glas Drugoga nikada ne čuje jer on (Drugi) nikada ne djeluje i u njegovo ime se uvijek govori. Tako funkcioniraju i unutrašnji mehanizmi u romanu „Ministarstvo boli“. Profesorica često govori u ime svojih studenata od kojih na početku radi odmak. Umjesto njihovih glasova u romanu su, zahvaljujući intertekstualnosti, zastupljeni glasovi književnih antijunaka.

Nacionalizam, prema Spivak, počiva na podređenosti žena. Potvrdu te teze pronašli smo na više mjesta u romanu na kojima se za žene kaže da su bile nevidljive. Na taj se način naglašava potreba da se preko žena ponovno oformi izgubljena nacija jer se samo preko ženske rodne drugosti može ponovno uspostaviti identitet. Zanimljivo je primijetiti da u

¹⁸⁵ Škvorc, Korljan, op. cit. (bilj. 214), str. 5, pregled 4.8. 2018.

¹⁸⁶ (Bhabha 2002: 158).

¹⁸⁷ Ugrešić, op. cit. (bilj. 206), str. 27

„Ministarstvu boli“ pokušaj obnavljanja nacije predvodi profesorica, ako na umu imamo činjenicu da je ta struka oduvijek smatrana „ženskom“.

U okviru postmodernističkog feminizma razvija se specifična grana politike nazvana „transverzalna politika“. Ta grana temelji se na motu „univerzalnost u raznolikosti“. Glavni joj je cilj ojačavanje marginaliziranih. Takva politika podrazumijeva dijalog utemeljen na procesima premještanja i ukorjenjivanja: „Ideja je u tome da svaka sudionica u dijalogu donese sa sobom svoju ukorijenjenost u vlastito članstvo i identitet, ali da se istodobno nastoje *premjestiti* i ući u situacije razmjene sa ženama koje imaju različito članstvo i identitet“.¹⁸⁸ Premda Tanjino jugonostalgичno skupljanje uspomena iz prošlih vremena koje pretvara u projekt nije rezervirano samo za žene, zbog nekih ga karakteristika možemo smatrati oblikom transverzalne politike. To je ponajviše moguće zbog njezina inzistiranja na razmjeni različitih mišljenja i iskustava ili neiskustava rata između likova te na činjenici da polazi od univerzalnog zajedničkog kako bi došla do različitosti, kako bi ih oslobodila traume. Tvrdnju potvrđuje citat: „Morala sam u tom ludilu naći teritorij koji će svima nama jednako pripadati, i koji će biti najbezbolniji. To je mogla biti, mislila sam, samo naša zajednička prošlost. Jer svima nama bilo je oduzeto i pravo na pamćenje“.¹⁸⁹ Spomenuta razmjena iskustava moguća je i uspostavom odnosa između autorice, likova i čitatelja.

Provođenje transverzalne politike nije uvijek moguće zbog nepomirljivosti sukobljenih strana, što je u romanu posebno vidljivo iz netrpeljivosti mladića muslimanske vjeroispovijesti Selima prema kolegi Bobanu koji je srpskog porijekla, pa govori ekavski. Selim se ne može osloboditi uspomene na ubojstvo oca. Za to krivi čitav srpski narod i ne može oprostiti. I studenti i profesorica u romanu „Ministarstvo boli“ pripadaju marginalnoj društvenoj skupini. Kako bi mogli s vremenom sići s margine i uklopiti se u društvo u kojem su se našli, moraju odabrati pomirenje s drugima i sa samima sobom jer će im ono dati snagu da se neopterećeni usredotoče na vlastitu budućnost.

6.4.2. „Primitivni Balkanci“ kao Drugi „kulturnih Europljana“

¹⁸⁸ (*ibid.*: 163).

¹⁸⁹ Ugrešić, op. cit. (bilj. 206), str. 61

Prije rata Jugoslavija je bila prepoznata kao zemlja iznimne kulturne raznolikosti. Rat je pokazao balkanski (barbarski) karakter njezinih naroda. Najistaknutije osobine „Homo balkanikusa“¹⁹⁰ su primitivizam i grubost. Bugarska povjesničarka Maria Todorova tvrdi da negativna slika koju Zapad ima o Balkanu snažno utječe na percepciju Balkanaca o samima sebi. Za Zapad je Balkan njegova vlastita drugost, a kao što znamo, svaka drugost je loša, negativna. Balkanski krajolik je u zapadnoeuropskoj književnosti prikazan kao divlje, neukrotivo područje na kojemu žive ljudi koji imaju vrlo malo dodira s civilizacijom.

Balkanski narodi su, smatra Todorova, svjesni negativne slike što je stvara razvijeni dio svijeta kojemu žele pripadati i prema istoj se odnose na različite načine. Balkanski identiteti su rascijepljeni i upravo se u toj činjenici reflektira slika moćnog Zapada kojemu Balkan predstavlja svojevrsnu kulturno-civilizacijsku granicu između Istoka i Zapada. Pripadnici balkanskih naroda istovremeno bježe od istočnog u sebi i znaju da ne pripadaju Zapadu. Neprestano stoje na razmeđu svjetova. Potvrdu upravo izrečenog pronašli smo u romanu: „Mi smo barbari. Ljudi našeg plemena nose na čelima nevidljivi žig Columbove zablude. Mi putujemo zapadno i uvijek stižemo istočno, i što smo išli zapadnije, to smo stigli istočnije, naše je pleme proketo“.¹⁹¹

Prema našem mišljenju, osobito važan za sve koji se bave slikom balkanskih naroda u romanu „Ministarstvo boli“ je opis naroda u kojemu se žene uspoređuju s klokanicama koje „jedno mladunče vuku sa sobom, drugo nose u klokanskom džepu, treće je u trbuhu spremno da svaki čas izađe napolje, a četvrto, tek oplođeno jaje, već čeka u redu da zauzme svoje mjesto. Naše su žene velike kao klokance“.¹⁹² Svako dijete klon je svojih roditelja: „muška djeca su muškarčići, odljevci svojih očeva, ženska djeca su ženice, odljevci svojih majki“.¹⁹³ Zakon hereditarnosti je neupitan, od gena se ne može pobjeći (baš kao ni od Istoka), a balkanska loza i dalje preživljava. Život u balkanskom getu temelji se na zadovoljavanju primarnih nagona (hrana, piće, razmnožavanje): „sav naš život vrti se oko bazara“.¹⁹⁴ Autorica sliku Balkanaca temelji na predrasudama Zapada o Balkancima u čiju su istinitost

¹⁹⁰ (*ibid.*: 42).

¹⁹¹ Ugrešić, op. cit. (bilj. 206), str. 257

¹⁹² (*ibid.*: 257–258).

¹⁹³ (*ibid.*).

¹⁹⁴ (*ibid.*).

zahvaljujući umoru od godina borbe s njima povjerovali i oni sami. I ovu tezu možemo potvrditi citatom iz romana: „Mi smo barbari, mi smo duplo dno ovog savršenog društva, mi smo figa u džepu, mi smo vrag iz kutije, mi smo ružna grimasa, mi smo paralelni svijet, mi smo polusvijet.“¹⁹⁵

Ona u istom poglavlju nastavlja s opisom mladih koji, iako su rođeni u Europi, ne mogu pobjeći od zova balkanskih predaka koji čuči u njima pa su mladići „divlji, podmukli i puni srdžbe“.¹⁹⁶ Njima upravljaju životinjski instinkti, pa ionako već markirani prostor – geto – oni imaju potrebu dodatno označiti i prisvojiti pljuvačkom „kao mokraćom psi“.¹⁹⁷ Djevojke su ideal patrijarhata; nečujne, podložne, povučene, kao što kaže citat: „Naše djevojke su tihe. Zabrađene, spuštenih pogleda, s licima na kojima se čita nelagoda što postoje, one klize gradom kao sjene.“¹⁹⁸

Kako ne mogu pobjeći od sebe i zaboraviti svoje porijeklo, pripadnici balkanskih naroda u koje ubrajamo i likove „Ministarstva boli“ nisu se sposobni prilagoditi kulturnom svijetu Zapadne Europe pa ostaju stajati na razmeđu svjetova trajno obilježeni vlastitom drugošću.

6.4.3. Tanja i Igor: sadomazohistički odnos kao pokušaj prevladavanja traume

U tekstu „Izricanje neizrecivog; upisivanje traume u romanu „Ministarstvo boli Dubravke Ugrešić“, književna teoretičarka Josipa Korljan o protagonistici piše sljedeće: „Ona je bila ta koja nije mogla doći k sebi, iako nije preživjela sve strahote koje i drugi. Bježala je od realnosti i očajnički tražila pojas za spašavanje za koji će se uhvatiti.“¹⁹⁹ Njezino pretjerano inzistiranje na obnavljanju kolektivnog identiteta maska je kojom pokušava prikriti labilnost vlastitog identiteta. Pomažući studentima profesorica Lucić nesvjesno nastoji pomoći samoj sebi. „Spašavanje“ ju vodi u propast, u sadomazohistički odnos sa studentom Igorom, jedinom osobom koja uspijeva vidjeti onkraj onoga što ona prikazuje u javnosti. Taj

¹⁹⁵ (*ibid.*).

¹⁹⁶ Ugrešić, op. cit. (bilj. 206), str. 259

¹⁹⁷ (*ibid.*).

¹⁹⁸ (*ibid.*).

¹⁹⁹ (Korljan 2011: 12).

ponižavajući odnos potpuno poništava njen identitet. Drugim riječima, postaje slična onim „našim, nevidljivim ženama“ koje je prepoznavala na ulicama: „Život je dobar prema nama. Igor obično dolazi ujutro i vraća se predvečer. Ravno s vrata odlazi u kupaonicu, skida sa sebe prljavštinu, odijeva čistu odjeću, zavrće rukave na košulji, i sjeda za postavljeni stol. Ja iznosim svježe spremljenu večeru. Jedemo polako i, začudo govorimo malo.“²⁰⁰ O tome saznajemo iz epiloga koji prema mišljenju Helene Sablić Tomić „funkcionira na razini ideje, međutim na razini cjelokupne romaneskne naracije završna priča ipak se doima kao nasilno nalijepljena i nepripadajuća“²⁰¹. Igorov bunt kulminira postupkom mučenja bivše profesorice. Na taj ju način on kao pravi balkanski mačo muškarac, grubostima, prisiljava da se suoči sa strahovima i traumama koje se skrivaju u njezinoj unutrašnjosti. Muči ju, veže, ismijava i na kraju reže. Trauma koja ju je progonila tako dobiva svoj fizički oblik.

Bol koju Igor nanosi Tanji oboma im donosi oslobođenje. On joj se istovremeno i osvećuje za patnju koju je svim studentima nesvjesno nanijela tražeći od njih da na površinu izvuku potisnuta sjećanja i dokazuje da njezina početna namjera nije bila dobro rješenje za izlazak iz nezavidne situacije u kojoj se svi zajedno nalaze. Tek suočena s fizičkom boli, ona priznaje da joj je prošlost preteška, uviđa sličnost sa studentima. Shvaća da im zbog vlastitog traumatskog iskustva nikada nije bila sposobna pomoći jer nije uspjela ostvariti za to potreban profesionalan odnos: „Bože, mislila sam, on je odrastao muškarac, osoba koja mi je u ovom trenutku bliža nego ijedna ikada u mom životu, a ja nemam načina da mu to kažem. I posve je svejedno imam li zapečaćena usta ili nemam.“²⁰² Tek u tom trenutku samospoznaje i suosjećanja s osobom koja ju je do kraja ponizila, ona se odlučuje krenuti dalje, od nulte točke vlastitog identiteta. Paradoksalno, to će učiniti gradeći spomenuti destruktivan ljubavni odnos s njim. Ona ne može napredovati sama, pa se oslanja na bolesnu ljubav koju joj Igor pruža: „Načas se odmičem i promatram ga, kao da ne vjerujem da je tu... Opažam zaostalu mrljicu zidne boje na njegovu obrazu, ližem je jezikom, skidam boju vlastitom slinom, zubima ga povlačim za usnicu, uvlačim jezik u njegova usta, isisavam iz njih kisik prijeko potreban za moj opstanak, dajem mu kisik prijeko potreban za njegov.“²⁰³ Taj je odnos utemeljen na

²⁰⁰ (Ugrešić 2004: 291–292).

²⁰¹ (Sablić – Tomić: 2004:34)

²⁰² (Ugrešić.: 239).

²⁰³ (*ibid.*: 291).

emocionalnom sadomazohizmu. Takav kraj kroz koji se parodira sretan kraj karakterističan za bajke i trivijalne ljubavne romane autorica objašnjava ovako: „To je opet u skladu s logikom same priče, jer jedanput kad ste poniženi, a što je u knjizi pokazano preko tog malog sadomazo odnosa na kraju, onda se sve to skupa perpetuira. Zato i kletve mogu biti najava nečeg novog, novog kruga sadomazohističkog odnosa. Ali, ne zaboravimo da govorim o logici priče u romanu.“²⁰⁴

Tanjin pokušaj izgradnje novog identiteta kroz sadomazohistički odnos utemeljen na obrascima patrijarhalnog društva koje su oboje zbog rata morali napustiti unaprijed je osuđen na propast jer jednom prizvani duhovi prošlosti ljudima s rastrojenim identitetima ostaju stalna prijetnja koja im onemogućuje stvarno kretanje naprijed, što se vidi iz nizanja psovki na kraju romana.

Gledano iz feminističkog kuta, ona je izgubila borbu za vlastiti integritet svojevolumnim podređivanjem muškarcu, ali gledano iz drugačijeg kuta, ona je utočište potražila u odnosu s pripadnikom svog nepostojećeg naroda; jednim od onih pojedinaca koji razumiju da je svim egzilantima ostalo samo preživljavati na tuđem tlu, strahujući od dana kad će se i ondje pokrenuti kotač povijesti pa ih učiniti svjedocima nekih novih užasa, još gorih od onih koje svakodnevno pokušavaju nadvladati ušutkujući vlastitu podsvijest.

6.5. „MUZEJ BEZUVJETNE PREDAJE“: PREDODŽBA DOMA I DOMOVINE IZ PERSPEKTIVE EGZILANATA

Roman „Muzej bezuvjetne predaje“ (1997.) prvi je egzilantski roman Dubravke Ugrešić. Odlučivši se na njegovo pisanje, autorica temu egzila otvorenu u esejističkim zbirkama „Američki fikcionar“ (1993.) i „Kultura laži“ (1996.) seli u prostor književnosti. Ovaj je roman, kao što smo već rekli, nastao za vrijeme njezinog boravka u Berlinu i u njemu se po prvi puta, pomoću pripovijedanja u prvom licu govori o egzilu koji István Ladánay definira kao: „stanje izmještenosti iz vlastitog prostora istosti, prouzrokovan neakvom prisilom.“²⁰⁵ Naš prvi prostor istosti u kojemu dobivamo prve za daljnje uspješno funkcioniranje u životu važne spoznaje je obiteljska zajednica. Uz obitelj vezemo pojam

²⁰⁴ <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20050903/forum01.as>, pregled .7.8. 2018.

²⁰⁵ (Ladánay 2008:119).

doma. Dom je prostor, zgrada, kuća u kojoj stanuju najbliži nam ljudi. Dom je pak usko vezan uz domovinu, državu u kojoj smo rođeni. U predjele domovine uvijek se vraćamo kako ne bismo zaboravili odakle potječemo. Domovina se često izjednačava s majkom. Ona je majka nacije. Jugoslavenska nacija kojoj je pripadala pripovjedačica romana „Muzej bezuvjetne predaje“ raspala se. Rat je razorio krajolik njezine domovine, pa se ni ona ni ostali egzilanti čije priče prenosi nemaju kamo vratiti. Mnogi su od njih uslijed ratnih borbi izgubili obitelj. Osjećaj gubitka prožima čitav roman, a koliko negativno gubitak domovine utječe na stabilnost identiteta same pripovjedačice vidi se iz prizora pripovjedačinina plača nad kartom domovine koja više ne postoji.

„Muzej bezuvjetne predaje“ donosi nam priču o susretu Istoka i Zapada posredstvom vala balkanskih izbjeglica koje su se nastanile u Berlinu ispričanu iz ženske vizure. Ta marginalna skupina može na berlinskim buvljacima i u tamošnjim muzejima stalno obnavljati sjećanja na izgubljenu prošlost i na taj način stojeći u procjepu između prošlosti i sadašnjosti neprestano potvrđivati svoj egzilantski identitet. Spomenuti procjep uočljiv je i na grafičkoj razini. Roman čine različiti fragmenti. Oni su grupirani u sedam većih cjelina koje čine poglavlja romana. Svaka cjelina ima zaseban naslov povezan s temom koja se unutar nje obrađuje. Neparna poglavlja označena su brojkama, a parna su naslovljena njemačkim izrazima. Poglavlja naslovljena njemačkim izrazima govore nam o egzilantskim dvojama i pitanjima s kojima je zaokupljena pripovjedačica. Ona, promatrana kao jedna cjelina, predstavljaju sadašnje vrijeme pripovijedanja. U njihovoj izmjeni s brojčano označenim poglavljima koja donose crtice iz prošlosti ogleda se dvostruka perspektiva pripovijedanja. Nije na odmet još jednom napomenuti da se, bez obzira na autoričino inicijalno ograđivanje od autobiografije, priča gradi autobiografskim i biografskim strategijama pripovijedanja.

U nastavku cjeline pozabavit ćemo se motivima koji su, prema našem mišljenju, najvažniji za radnju romana. Prvi od njih svakako je utroba uginulog slona Ronalda, bivšeg stanovnika berlinskog zoološkog vrta. Njegova utroba pretrpana raznovrsnim predmetima za ljudsku upotrebu predstavlja grotesknu sliku biografije svih egzilanata.

6.5.1. Egzilantski otpor stranom jeziku u „Muzeju bezuvjetne predaje“

„Materinji jezik je onaj jezik koji dijete najprije nauči govoriti.“²⁰⁶ On je neodvojiv dio kolektivnog identiteta nekog naroda. Irena Vrkljan je dvojezična i njemački je u njezinim

²⁰⁶ HJP (pregled: 12.8.2018.).

djelima ravnopravan s hrvatskim. Štoviše, na njemu joj je lakše stvarati književna djela. Za razliku od nje, Dubravka Ugrešić protagonisticama odabranih romana prišiva egzistencijalnu tjeskobu i osjećaj otpora prema stranom jeziku. Tanja Lucić tek na samom kraju romana odluči naučiti nizozemski jezik, a protagonistica „Muzeja bezuvjetne predaje“ odgađa učenje njemačkog. Učenje stranog jezika znak je prihvaćanja proživljenog gubitka i spremnosti da se prilagodimo kulturnim odrednicama zemlje u kojoj smo se našli, a ona još uvijek žaluje za izgubljenim. Obilazi muzeje i buvljake. Tamo sreće ostale jugoslavenske egzilante i s njima razgovara na materinjem jeziku koji više ne postoji. Tako umanjuje osjećaj nepripadnosti koji ju stalno prati. Njezin otpor prema stranom jeziku najjasnije potvrđuju sljedeće rečenice: „Ich bin müde, Kažem Fredu. Njegovo blijedo sjetno lice rasteže se u osmijeh. Ich bin müde jedina je njemačka rečenica koju zasad znam. U ovom trenutku kao da ne želim naučiti više. Naučiti više znači otvoriti se. A ja još neko vrijeme želim ostati zatvorenom.“²⁰⁷

Uz otpor prema novom ide i nostalgija i uljepšavanje svega starog. Diskurs Ugrešićkinog pripovijedanja je nostalgičan. Nostalgija je posebno izražena u njezinom pokušaju čuvanja majčinog života od zaborava. To čini umetanjem majčinih dnevničkih bilješki o svakodnevicu u roman.

6.5.2. Motivi fotografije i albuma u „Muzeju bezuvjetne predaje“

Jedan od najvažnijih motiva ovoga djela je motiv fotografije. Teoretičar Aleksandar Mijatović smatra da iz njega izrasta poseban diskurs. On tvrdi da je diskurs fotografije u romanu „Muzej bezuvjetne predaje“ osnovna strategija pamćenja. Diskurs fotografije se, prema njegovu mišljenju, razvija u dva glavna pravca: fotografski jezik i jezik fotografije. „Fotografski jezik jest onaj u kojima je subjekt zaokupljen sitnicama, ostacima, beznačajnim stvarima, kao „slučajnim stvarima koje traže interpretaciju“, koje naglašavaju nejedinstvo i rascjepkanost.“²⁰⁸ Jezik fotografije jezik je subjekta koji pokušava naći zajedničko interpretacijsko načelo. Diskurs fotografije posreduje gubitak čineći ga vidljivim.

Fotografija tri kupačice kojom počinje roman i na koju se pripovjedačica više puta tijekom radnje vraća, pozivajući na taj način i čitatelja da barem u mislima na nju obrati

²⁰⁷ (Ugrešić 1997: 123).

²⁰⁸ Aleksandar Mijatović, Diskurs fotografije u romanu Dubravke Ugrešić ... FLUMINENSIA, god. 15 (2003) br. 2, str. 49-68.

pozornost, zasigurno je dio više puta spomenutog obiteljskog albuma. Obiteljski album je neka vrsta selektivne autobiografije članova određene obitelji. Fotografije nam služe kao nadopuna dokumenata, kao vizualno svjedočanstvo. Govore nam o našim precima i o nama samima. Spomenuta fotografija kupaćica u izravnoj je vezi s motivom majke. U jednom od mnoštva citata povezanih s pojmovima fotografija i albuma piše ovo: „Fotografija je svođenje beskrajnog i nesavladivog svijeta na kvadratić. Fotografija je naša mjera svijeta. Fotografija je i uspomena. Pamćenje je svođenje svijeta na kvadratiće.“²⁰⁹ Ona je, dakle, svođenje majčinog lika i biografije na jednu izlisanu sliku. Isto tako, interpretiramo je kao jednu od rijetkih pripovjedačičinih, usuđujemo se reći i autoričinih, uspomena i materijalnih veza s kilometrima udaljenom majkom koja je pak njezina jedina veza s izgubljenom domovinom.

Obiteljski album ispunjen starim fotografijama predstavlja, dakle, ujedno i isječke iz sjećanja i pokretač nostalgije i nadopunu praznina unutar pripovjedačičine/autoričine autobiografije.

Odnos između fotografije i teksta u romanu „Muzej bezuvjetne predaje“ možemo shvatiti kao oblik intermedijalnosti. Intermedijalnost za sobom povlači pitanje intertekstualnosti. O njoj ćemo govoriti u idućem dijelu ove cjeline.

6.5.3. Intertekstualnost u „Muzeju bezuvjetne predaje“

Intertekstualnost je jedan od najvažnijih književnih postupaka u romanu o kojemu pišemo. Razlog tome pronalazimo u izrazito fragmentarnoj strukturi djela. Navodimo nekoliko citata:

„Meni danas nisu potrebni knjiga ni kretanje naprijed, meni je potrebna sudbina, tuga velika, kao crveni koralj.“²¹⁰ (Viktor Šklovski)

“Dugo sam išao mostovima iznad puteva koji se ovdje ukrštaju, kao što se ukrštaju niti na šalu što se provlači kroz prsten. Taj prsten je Berlin.”²¹¹ (Ibid.)

“Sjećate li se stvari koje ste izgubili sljedećeg dana?

²⁰⁹ (Ugrešić 1997: 49).

²¹⁰ (Ugrešić 1997: 78).

²¹¹ (*ibid.*: 125).

Smjerno vas mole posljednji put

(uzalud)

Da ostanu još s vama.

No anđeo gubitka okrznuo ih je svojim nehajnim

Krilom:

Više nisu naše, držimo ih silom“²¹² (Rainer Maria Rilke)

„Berlin, dakle, nije samo grad rogervanderweydenovskih brokata i Geertgenove marcipanske ljubavi, to nije samo grad snobova, egipatske bronce i Dürerove grafike, nego i jednog kita, dvadeset tri metra dugog što se pokazuje narodu sankilota i plebejaca kao čudo, na drevnoj splavi na Sprevi, pred Carskim dvorom.“²¹³ (Miroslav Krleža)

U samom romanu uz ove postoji još čitavo mnoštvo drugih citata koji savršeno nadopunjuju autoričine rečenice i zajedno s njima tvore priču o egzilu kao stanju izmještenosti te gubicima i rascjepkanosti identiteta s kojima su se svi egzilanti u najtežim trenucima bili prisiljeni suočiti. Ta je priča dobila svojevrstan nastavak u romanu „Ministarstvo boli“ koji smo interpretirali u prethodnoj cjelini. Naposljetku nam preostaje pokušati zaviriti u budućnost ženskog pisma.

7. IMA LI ŽENSKO PISMO BUDUĆNOST?

U tekstu „Tko nasljeđuje žensko pismo“ koji smo već spominjali Andrea Zlatar razmišlja o razvoju ženskog pisma nakon devedesetih. Spominje odnos suvremenih autorica prema začetnicama ženskog pisma i određuje ga kao problematičan za ispravan razvoj pravca koji je devedesetih doživio bum i činio se kao svijetla točka hrvatske književnosti.

U ratnim vremenima mnoštvo se žena usudilo pomoću pisane riječi progovoriti o svojim iskustvima i izgledalo je kao da su žene konačno osigurale svoje mjesto u dominantno muškoj hrvatskoj književnosti. Pri tome su, čini se, zaboravile da njihovi tekstovi ne bi mogli

²¹² (*ibid.*: 81).

²¹³ (*ibid.*: 134).

dospjeti u javnost da im Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić svojim književnim radom nisu, metaforički rečeno, otvorile vrata književnosti. Rat je bio poticaj za stvaranje, ali za javni prostor izborile su se začetnice ženskog pisma puno prije nego što su one počele pisati. Zlatar o tome govori ovako: „U razdoblju devedesetih, i Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić, nastavile su pisati i objavile su niz u inozemstvu izuzetno dobro recipiranih naslova, ali njihovi se opusi, gledano iz aspekta sociologije književnosti, situiraju na rubu hrvatske književnosti. Pripadnost "matičnom korpusu" nominalne je prirode, a njihova stvarna neprisutnost u književnom životu ima za posljedicu izolaciju samoga poetičkog modela, što na kraju krajeva i dovodi do izostanka onih koji/e bi nasljedovali/e poetike njihovih proza. Današnje mlade spisateljice ulaze u javnu arenu književnosti bez svijesti o svojim prethodnicama, o kontinuitetu poetika koji je mogao biti uspostavljen. Imamo li nekoga tko nastavlja u pripovjednom smislu Slavenku Drakulić, Irenu Vrkljan i Dubravku Ugrešić? Odgovori na sva pitanja niječni su ili manjkavi.“²¹⁴

Sada je 2018. godina. Od objave Zlataričinog teksta prošlo je četrnaest godina, a situacija se nije naročito poboljšala. Doduše, danas žene više pišu i lakše osvajaju čitateljsku publiku, ali njihove su poetike toliko različite da se zajednički nazivnik ne može pronaći. Suvremene hrvatske književnice znaju tko su začetnice i poštuju ih, ali sve ostaje na tome. U današnje vrijeme u prostorima književnosti vlada svojevrsni trend odmaka od tradicije, pa mladi autori uživaju pišući tekstove u kojima se poigravaju s pravilima koja su postavili pisci što su stvarali prije njih. Pokušavaju tako i sebi i drugima dokazati da mogu i znaju bolje. Trude se biti oni koji, metaforički rečeno, guraju književnost naprijed. To im omogućuje otvorenost postmodernističke epohe koja za posljedicu ima supostojanost mnoštva različitih tekstova u okviru jednog književnog pravca. Ta raznolikost sama po sebi ne bi trebala predstavljati problem, nego biti znak bogatstva hrvatske književnosti i kulture. Problem nastaje onda kada uslijed naglašavanja osobne individualnosti i inovativnosti vlastitog načina pisanja suvremene hrvatske književnice zaboravljaju svoj kolektivni identitet i opiru se povezivanju s pojmom ženskog pisma. Većina njih na spomen ženskog pisma odgovara kako želi stvarati umjetnost koja nije rodno određena, što je paradoksalno jer je u patrijarhalnom društvu kakvo je hrvatsko književnost koju pišu žene uvijek i bez iznimke rodno određena. Svi oni koji se ozbiljno bave književnošću svjesni su činjenice da bez tradicijskog nasljeđa ništa novo ne bi postojalo.

²¹⁴ (Zlatar 2004: 80).

Nadovezujući se na sve što smo napisali, zaključujemo kako će se značenje književnoteorijskog pojma *ženskog pisma* u hrvatskoj književnosti ubrzo raspliniti kao što su se rasplinuli identiteti junakinja u romanima kojima smo se bavili. Ostat će samo mnoštvo talentiranih žena koje se svaka za sebe bore da njihovo pisanje prepoznaju i njegovu kvalitetu priznaju i nakladnici i teoretičari i književni kritičari, a naposljetku i kolegice. U zraku nakon ovakvog zaključka ostaje visjeti samo jedno pitanje, a ono glasi: „Kako će pretpostavljeni razvoj ženskog pisma utjecati na budućnost cjelokupne hrvatske književnosti i kulture?“

Odgovor na njega doći će s vremenom. Preostaje nam čekati i nadati se da smo pogriješili u pretpostavkama.

8. ZAKLJUČAK

U ovom se radu, osvrtnjem na razvoj feminističke kritike te interpretativnim analizama odabranih romana dviju začetnica hrvatskog ženskog pisma Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić, pokušalo pokazati kako je žensko pismo legitiman i kompleksan književnoteorijski pojam koji se mijenja i prilagođava kulturnim i društvenim promjenama. Žensko pismo svoje korijene vuče iz dnevnčkih zapisa Dragojle Jarnević, najproduktivnije i najsmjelije autorice romantizma, nastavlja se s romanima Marije Jurić Zagorke koja je poznata po svojoj borbi za rodnu ravnopravnost u ranom modernizmu i prozom Sunčane Škrinjarić koju Andrea Zlatar smatra „modelom mekanog autobiografskog ženskog pisma“.²¹⁵ Njih tri smatraju se pretečama triju začetnica hrvatskog ženskog pisma: Irene Vrkljan, Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić. Napominjemo da, iako književna djela Slavenke Drakulić nismo interpretirali, njezin književni i novinarski rad smatramo iznimno značajnim.

Analizama i komparacijom romana Irene Vrkljan pokušali smo ocrtati dva osnovna modela ženskog pisma; paradigmatiski Irene Vrkljan i rubni Dubravke Ugrešić. Jedan obilježen upotrebom autobiografskog diskursa, a drugi korištenjem postmodernističkih postupaka parodije i ironije.

„Svila, škare“ Irene Vrkljan središnje je djelo hrvatskoga ženskoga pisma, a mogao bi se svrstati u Showalteričinu žensku fazu, odnosno u fazu samootkrića u kojoj je feministički bunt ublažen pounutarnjenim diskursom traganja za vlastitim identitetom. O podjeli koju uvodi Showalter detaljnije smo govorili u drugom poglavlju rada. Žensko iskustvo predstavlja se kao temeljni izvor umjetničkog u priči o hipersenzibilnoj (anti)junakinji koja živi u traganju za ravnotežom između svoje plahovitosti i potrebe za samopotvrđivanjem. Feministička subverzivnost protkana je strukturom djela, ali nije u prvom planu. Feministički pristup u oblikovanju forme djela i odabiru književnih tehnika također je jedno od obilježja ženske faze književnosti, a u Vrkljaničinom se slučaju prema Ljiljani Ini Gjurgjan očituje u transformaciji dominantno maskulinog žanra *Bildungsromana*.²¹⁶ Osim iskustvene dimenzije, specifičnost ženskog pisma uočava se u fragmentarnoj formi koja žensko pismo povezuje s egzistencijalističkom književnošću ne samo tematski nego i u subvertiranju forme: „Fragment

²¹⁵ (*ibid.*: 78).

²¹⁶ (*usp.* Jakobović-Fribec, op. cit. (bilj. 49), str. 8

se prepoznaje kao autentičan oblik izražavanja egzistencijalne rasutosti, decentrirana iskustva“.²¹⁷

Potruga hipersenzibilne (anti)junakinje za vlastitim identitetom nastavlja se i u „Berlinskom rukopisu“, drugom interpretiranom romanu Irene Vrkljan. U njemu autorica opisuje osobno otežano snalaženje u Berlinu, novom gradu u koji se u kriznom trenutku života odlučuje preseliti. I ovaj roman natopljen je osjećajem egzistencijalne tjeskobe koji prožima „Svilu, škare“. Ne smijemo ni ovdje zaboraviti spomenuti fragmentarnu formu. Pomoću nje se u oba odabrana romana Irene Vrkljan odražava rascjepkanost identiteta protagonistice/autorice.

Prvi odabrani roman Dubravke Ugrešić „Muzej bezuvjetne predaje“ objavljen je 1997. u Amsterdamu, gdje je autorica boravila u tzv. dobrovoljnom egzilu, i donosi nam priču o egzilu kao tjeskobnom stanju izmještenosti egzilanata iz prostora kulturne identifikacije. Autorica nam daje uvid u utjecaj ratnih sukoba koji su se devedesetih godina odvijali ovdje na one koji su u pokušaju da spase vlastiti život pobjegli u inozemstvo. O egzilu kao jedinom izboru i sudbini Ugrešićka nastavlja pisati i u romanu „Ministarstvo boli“ objavljenom 2004. godine koji smo također interpretirali.

S ratom dolazi do repatrijarhalizacije, što je dokazala i interpretacija romana Dubravke Ugrešić. U njima se pojavljuje poznata fragmentarna forma i protagonističina potraga za vlastitim identitetom ostaje dominantnom temom djela, ali nedostaje im feministička senzibilnost. Njegovo mjesto zauzimaju parodija, ironija i intertekstualnost. Romane s navedenim obilježjima stoga ne možemo svrstati ni u jednu od faza o kojima piše Showalter.

Devedesetih godina feminizam prestaje biti nužna teorijska podloga za iskazivanje ženskog iskustva. Repatrijarhalizacija donosi prestanak ženskog bunta koji je karakterističan za feminističke tekstove.

Raspad zajedničkog ženskog literarnog ključa koji je autoricama donio feminizam doveo je i do dezintegracije ženskoga pisma u suvremenoj hrvatskoj književnosti, pa se njegovi odjeci u današnje vrijeme mogu pronaći u tek ponekim suvremenim hrvatskim književnim uspješnicama kao što je „Eksperiment Irene Tot“, prvi roman Korane Serdarević.

²¹⁷ Nemec, op. cit. (bilj. 81), str. 350

9. LITERATURA

1. BHABHA, Homi (2002) Diseminacija: vrijeme, pripovijest i margine moderne nacije. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Uredio: Vladimir Biti. Str. 157–190. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
2. BRNČIĆ, Jadranka (2005) Prostor svile, škara. U: *Svila, škare: dvadeset godina poslije*. Uredila: Julijana Matanović. Str. 64–74. Đakovo: Matica hrvatska.
3. BUTLER, Judith (2000) *Nevolje s rodom*. Zagreb: Ženska infoteka.
4. CULLER, Jonathan (2001) Identitet, identifikacija, subjekt. U: *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Str. 127–140. AGM d.o.o, Zagreb.
5. DUJIĆ, Lidija (2012) Tajni život Dragojle Jarnević. *Vijenac, književni list za umjetnost, kulturu i znanost*. Zagreb. Br. 484. Str. 13–13.
6. DUJIĆ, Lidija (2011) *U prvom licu; ženskom stranom hrvatske književnosti*. Zagreb: Mala zvona.
7. ĐURIČKOVIĆ, Dejan (2011) Rendanje vode: Nadopis „ženskom pismu“. *Novi izraz* 51–52. Str. 132–135.
8. EAKIN, Paul John (2000) Ja i kultura u autobiografiji. U: *Autor, pripovjedač, lik*. Uredila: Helena Sablić Tomić. Str. 349–426. Osijek: Svjetla grada.
9. ELIACHEFF, Caroline, HEINICH, Natalie (2004) *Majke – kćeri. Odnos utroje*. Zagreb: Prometej.
10. FRANCEM, Robert (2005) Život između. U: *Svila, škare: dvadeset godina poslije*. Uredila: Julijana Matanović. Str. 9–19. Đakovo: Matica hrvatska.
11. JAMBREŠIĆ KIRIN, Renata (2001) Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih. *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*. Br. 61/7. Str. 175–197.
12. JAKOBOVIĆ-FRIBEC, Slavica (2004) Od ženskog pisma do rodno potpisane književnosti. *Zarez* VI/123. Str. 8–11.
13. JAKOBOVIĆ-FRIBEC, Slavica (1983) Upit(a)nost ženskog pisma. *Republika*, 11-12. Str.
14. JARNEVIĆ, Dragojla (2000) *Dnevnik*. Karlovac: Matica hrvatska.
15. LEJEUNE, Philippe (2000) Autobiografski sporazum. U: *Autor, pripovjedač, lik*. Uredila: Helena Sablić Tomić. Str. 201–236. Osijek: Svjetla grada.
16. LJUBETIĆ, Maja. (2007). Biti kompetentan roditelj. Zagreb: Mali profesor
17. LUGARIĆ, Danijela (2005) U potrazi za (izgubljenim) identitetom: škarama kroz svilu. U: *Svila, škare: dvadeset godina poslije*. Uredila: Julijana Matanović. Str. 75–89. Đakovo: Matica hrvatska Đakovo.

18. LUKIĆ, Jasmina (2003) *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama. Sarajevske sveske* 02. Str. 67–82.
19. MOI, Toril (2007) *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM.
20. MIJATOVIĆ, Aleksandar (2003) Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić. *FLUMINENSIA*, god. 15 br. 2, str. 49–68.
21. NEMEC, Krešimir (2003) Autobiografska naracija: ženska strana svijeta. U: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Str. 343–358. Zagreb: Školska knjiga.
22. PRIMORAC, Strahimir (2012) Amsterdamska terapija. U: *Linija razdvajanja: hrvatska proza o ratu i njegovim posljedicama 1990-2010*. Str. 78–80. Zagreb: Naklada Ljevak.
23. SABLJIĆ TOMIĆ, Helena (2008) *Hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
24. SABLJIĆ TOMIĆ, Helena (2004) *Gola u snu*. Zagreb: Znanje.
25. SAJKO, Nataša (2001) Kutijice za sjećanje. *Kolo: časopis Matice hrvatske* br. 2. Str. 466–478.
26. SHOWALTER, Elaine (2001) Viktorijanske spisateljice i volja za pisanjem. *Kolo: časopis Matice hrvatske* br. 2. Str. 348–370.
27. SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2011) *Nacionalizam i imaginacija: i drugi eseji*. Zaprešić: Fraktura.
28. STAMENKOVIĆ, Barbara (2005) Ženski nered – od legitimirajuće preko subverzivne etikete do dekonstrukcije. U: *Filozofija i rod*. Uredili: Gordana Bosanac, Hrvoje Jurić i Jasenka Kodrnja. Str. 79–91. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
29. ŠAFRANEK, Ingrid (1999) Paradoksalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras. U: *Tijelo u tranziciji*. Uredila: Đurđa Bartlett. Str. 101–113. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za dizajn tekstila i odjeće.
30. TODOROVA, Maria (2009) *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
31. UGREŠIĆ, Dubravka (2004) *Ministarstvo boli*. Zagreb: 90 stupnjeva.
32. UGREŠIĆ, Dubravka (2002) *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb, Beograd: Konzor & Samizdat B92.
33. UGREŠIĆ, Dubravka (2002) *Američki fikcionar*. Zagreb, Beograd: Konzor & Samizdat B92.
34. UGREŠIĆ, Dubravka (2002) *Zabranjeno čitanje*. Zagreb: Konzor.
35. VALENT, Milko (1989) *Totalni spol. Kritika „ženskog pisma“*. Zagreb: Mladost.
36. VISKOVIĆ, Velimir (1988) Žensko pismo. U: *Pozicija kritičara*. Str. 249–252. Zagreb: Znanje.
37. VRKLJAN, Irena (1984) *Svila, škare*. Zagreb: Zora.

38. VRKLJAN, Irena (1988) *Berlinski rukopis*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
39. VRKLJAN, Irena (2004) *Marina ili o biografiji*. Zagreb: Večernji list
40. ZLATAR, Andrea (1998) Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti. U: *Autobiografija u Hrvatskoj*. Str. 99–122. Zagreb: Matica hrvatska.
41. ZLATAR, Andrea (2004) Soba, kuhinja, vlak (provodni motivi u djelu Irene Vrkljan). U: *Tekst, tijelo, trauma*. Str. 84–99. Zagreb: Naklada Ljevak.
42. ZLATAR, Andrea (2004) Pisanje u egzilu/azilu. U: *Tekst, tijelo, trauma*. Str. 119–138. Zagreb: Naklada Ljevak.

Internetski izvori

1. DENIĆ GRABIĆ, Alma. Etika i trauma nepripadanja.
<http://www.sveske.ba/bs/content/etika-i-trauma-nepripadanja>
2. CIXOUS, Hélène. Smeh meduze. http://www.okf-cetinje.org/OKF-Elen-Siksu-Smeh-meduze_546_1
3. GALOVIĆ CUPAĆ, Mirna. Teorijsko osmišljavanje ženskog pisma.
<http://www.cuninterview.net/index.php/Op-263a-kultura/Teorijsko-osmišljavanje-zenskog-pisma.htm>
4. KORLIJAN, Josipa. Izricanje neizrecivog – upisivanje traume u roman Ministarstvo boli Dubravke Ugrešić. <http://bib.irb.hr/prikazi-rad?rad=593102>
5. LETICA, Slaven. „Hrvatske feministice siluju hrvatsku“. <http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/vjestice-iz-ria/39-hrvatske-feministice-siluju-hrvatsku> (Pregled: 22.7.2018)
6. LUKIĆ, Jasmina. Pisanje kao antipolitika. <http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2013/06/Lukic-Pisanje-kao-antipolitika.pdf>
7. MIJATOVIĆ, Aleksandar. Uz novi roman Dubravke Ugrešić Ministarstvo boli.
<http://www.dubravkaugresic.com/writings/wpcontent/uploads/2013/06/Ministarstvo.-rec.-mijatovic.pdf>
8. POGAČNIK, Jagna. Kraj feminizma i ženskog pisma.
http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf
9. PLETIKOSA, Anja. Balkanizam kao kolonijalizam. <http://hrcak.srce.hr/file/167260>.
10. UGREŠIĆ, Dubravka. Pitanje optike. <http://pescanik.net/2011/04/pitanje-optike-2/>
11. UGREŠIĆ, Dubravka: Nostalgija. <http://www.6yka.com/novost/30426/dubravka-ugresic-nostalgija>
12. UGREŠIĆ, Dubravka. Intervju za Slobodnu dalmaciju (2016)
<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20050903/forum01.as>, (pregled .7.8. 2018.)

13. ŠKVORC, Boris, KORLJAN Josipa. Upisivanje ženskosti u popularnu/fantastičnu/političku teksturu gledišta – o prozi Dubravke Ugrešić.
<http://bib.irb.hr/prikazi-rad?rad=593099>

14. ZLATAR, Andrea. Prefeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti.
http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=54:azlatar-prefeminizam&catid=35:rasprave-koncepti&Itemid=55

15. ZLATAR, Andrea. Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj prozi.
<http://www.sveske.ba/bs/content/pretvorbe-zenskog-glasa-u-suvremenoj-hrvatskoj-prozi>

10. SAŽETAK

Hrvatsko žensko pismo kompleksan je književnoteorijski pojam kojim se označava ženska književna produkcija u hrvatskoj od osamdesetih godina prošlog stoljeća do danas. S obzirom na to da hrvatsko žensko pismo svoje korijene vuče iz feminističke kritike, uvodno poglavlje ovog interdisciplinarnog (kroatističko-komparatističkog) diplomskog rada sadrži pokušaj rekonstrukcije razvoja dviju glavnih struja feminističke kritike: francuske i angloameričke. Nakon uvodnoga poglavlja slijede poglavlja koja daju kratak pregled različitih poimanja ženskog pisma u hrvatskoj znanosti o književnosti i književnoj kritici. Posebno poglavlje rada posvećeno je poimanju (ženske) autobiografije kao dominantnog književnog žanra hrvatskog ženskog pisma u netom spomenutoj znanosti o književnosti i pratećoj kritici. Središnji dio rada sadrži interpretativne analize četiriju romana dviju začetnica ženskog pisma u hrvatskoj književnosti; Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić. Analizirajući i uspoređujući autobiografske romane Irene Vrkljan „Svila, škare“ i „Berlinski rukopis“ s egzilantskim, postmodernističkim romanima „Ministarstvo boli“ i „Muzej bezuvjetne predaje“ pokušali smo prikazati dva osnovna modela hrvatskog ženskog pisma. Prilikom interpretativnih analiza odabranih književnih djela poseban naglasak stavljen je na sljedeće pojmove: autobiografija, sjećanje, žensko iskustvo, kolektivni i osobni identitet, jezik, nacija, patrijarhat, izmještenost, fragmentarnost, postmodernizam, egzil, drugost, trauma i pokušaj njezinog prevladavanja. Završni dio rada kritički propituje mogući budući razvoj ženskog pisma i sažima građu rada.

Ključne riječi: suvremena hrvatska književnost, žensko pismo, feministička kritika, (rodni) identitet, egzil, trauma

Keywords: Croatian contemporary literature, women's writing, the feminist critique, (gender) identity, asylum, trauma

11. ZAHVALE

Na samom kraju pisanja želim zahvaliti svima koji su, svatko na svoj način, sudjelovali u stvaranju ovoga rada.

Ponajprije zahvaljujem svojim mentoricama doc. dr. sc. Marini Protrki Štimec i doc. dr. sc. Maši Grdešić na strpljenju, razumijevanju, konstruktivnim kritika i savjetima kojima su mi pomogle da uspješno privedem kraju zahtjevan, ali ispunjavajuć proces izrade rada.

Najveću zahvalu zaslužuje moja obitelj; roditelji koji su čitav život posvetili dobrobiti svoje djece i brat i sestra koji su izrasli u ljude na koje se uvijek mogu osloniti. Naša malena obiteljska zajednica moja je sigurna luka. Na njihovoj bezuvjetnoj ljubavi i potpori do neba im hvala.

Još se jednom zahvaljujem književnici Ireni Vrkljan na iskrenom razgovoru o pitanjima važnim za ovaj diplomski rad te profesorici Aneri Ryznar i gospođi Mariji Ott koje su posredovale pri tom za mene iznimno značajnom susretu. Mnogo mi znači njihova upornost, inicijativa, podrška i toplina što su mi ih pružile.

Veliko hvala i književnici Dubravki Ugrešić na divnoj poruci e-pošte kojom je ublažila moju tugu jer s njom nisam uspjela razgovarati.

Hvala mojoj osobnoj asistentici Tei na tehničkoj pomoći i moralnoj potpori pri pisanju rada. Zahvaljujem se i svim asistentima u studentskom domu i onima u nastavi koji su svojim predanim radom olakšali moju svakodnevicu.

Osoblju menze FSB-a od srca zahvaljujem na ručkovima ispunjenima smijehom te na svojoj pomoći koju su mi tijekom istih pružili.

Stricu Marijanu, strini Mariji i bratiću Tomislavu, koji su za vrijeme mog dugogodišnjeg boravka u Zagrebu bili moja druga obitelj, na svoj njihovoj nježnosti, ljubavi i brizi, na svim znakovima pažnje, osmijesima i molitvama, od srca hvala.

Svim pridruženim članovima moje obitelji koji su, na bilo koji način bili uz mene, također hvala.

Osobi koja je preživjela sa mnom sve dane, čak i one tijekom kojih mi je bilo teško podnositi samu sebe, najboljoj prijateljici i cimerici Ani, „ruci koja me izvukla“ posebno zahvaljujem.

Mojoj domskoj ekipi: Mariji, Marijani, Lari, Aniti, Ivanu i Vidu hvala jer uz njih svakodnevno iznova otkrivam ljepotu pravog prijateljstva.

Željki, na posebno snažnom prijateljstvu, ohrabrenju, odanosti i ljubavi, hvala.

Neveni koja mi je blizu i kad se ne viđamo, na njejoj ustrajnosti, iskrenosti i ljubavi, hvala.

Ani Peši od srca hvala jer sam bivajući njenom prijateljicom naučila da život treba odsanjati, a ne preživjeti.

Lovri, čije mi je prijateljstvo posebno značajno, hvala na razumijevanju, suosjećanju, ljubavi, povjerenju, kavama koje liječe, inspiraciji i motivaciji da ustrajem u pisanju diplomskog rada i svojih ostalih tekstova.

Kristini, koja je rekla doći na obranu ma gdje bila i koja usprkos svemu što joj se događa u životu ne zaboravlja biti uz mene i izmamljivati mi osmijehe na lice, od srca hvala jer je prijateljica kakvu bi svatko mogao samo poželjeti.

Luki Ostojiću i ostalim članovima književnog kluba Booksa hvala na svemu što su me kroz zajedničku suradnju naučili, na svim ljepotama koje su mi pokazali, na tome što su Booksu svojom ljubaznošću, dobrotom, spontanošću i iskrenošću pretvorili u moje mjesto pod suncem.

Mom najdražem prijatelju Tomislavu hvala na bezuvjetnoj vjeri u moj uspjeh koja svemu daje dublji smisao.

Ivi, posebno tankoćutnoj prijateljici, hvala jer skupa sa mnom proživljava cijeli ovaj proces i što se ovom radu veseli kao dobroj literaturi.

Hvala mojim kolegicama Ani Galant i Matei Vraneković. Prijateljstvo s njima je ono najdragocjenije što s fakulteta mogu ponijeti kući.

Posebno zahvaljujem svom predragom srednjoškolskom profesoru, prof.reh. Slađanu Livnjaku, velikom čovjeku i životnom uzoru bez čije neprocjenjive pomoći ne bih niti upisala fakultet.

Posebnu zahvalu zaslužuje i gospodin Tvrtko Klarić, moj dragi prijatelj u čijem društvu učim, rastem i još se više zaljubljujem u književnost. Hvala mu jer me odabrao za svoju prijateljicu.

I na samom kraju, od sveg srca zahvaljujem svojoj najdražoj profesorici prof. dr. sc. Julijani Matanović koja mi je bezuvjetnom ljubavlju, potporom, nježnošću, razumijevanjem, motivacijom i ohrabrenjem olakšala najteže studentske dane. Od kad sam postala njezina studentica pa do dana današnjeg, uvijek mi je bila blizu i osnaživala me. Zbog toga je zaslužila još jednom u životu biti ona nakon čijeg imena ne piše više ništa.